



**Jean Vilar, de la tradition théâtrale à l'utopie  
nécessaire : contribution à l'étude de la pensée de Vilar  
conduite à la lumière de ses textes**

Louis Montillet

► **To cite this version:**

Louis Montillet. Jean Vilar, de la tradition théâtrale à l'utopie nécessaire : contribution à l'étude de la pensée de Vilar conduite à la lumière de ses textes. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2014. Français. NNT : 2014BOR3ET01 . tel-01241218

**HAL Id: tel-01241218**

**<https://theses.hal.science/tel-01241218>**

Submitted on 10 Dec 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Bordeaux Montaigne

**Thèse de doctorat d'État**

**En**

**Arts et spectacles**

École doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

**Jean Vilar**

De la tradition théâtrale

à

L'utopie nécessaire

(Contribution à l'étude de la pensée de Vilar conduite à la lumière de ses textes)

Présentée et soutenue publiquement le 17 octobre 2014 par

**LOUIS MONTILLET**

Sous la direction de Philippe Rouyer, Professeur émérite Bordeaux Montaigne

**TOME I**

**Membres du Jury :**

Philippe Rouyer, Professeur émérite, Université de Bordeaux Montaigne

Hélène Laplace-Claverie, Professeur. Université de Pau

Chantal Meyer-Plantureux, Professeur, Université de Caen

Jean-Yves Guérin, Professeur, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Jean Jacques Cheval, Professeur, Université de Bordeaux Montaigne



*A la mémoire de mes parents, eux qui  
m'ont permis, selon la formule de  
Bourdieu, d'échapper à mon destin social,  
mon affection reconnaissante.*



## Remerciements

Au terme de l'étude, il nous est agréable d'exprimer notre reconnaissance à tous ceux qui par leur compétence, leur compréhension, l'ont soutenue.

Durant des années, les responsables et le personnel de la Maison Jean Vilar ont fait le maximum pour faciliter la tâche : tout particulièrement Paul et Melly Puaux qui, au cours de nos nombreux séjours à Avignon, ont toujours été à notre disposition pour permettre l'accès au fonds Vilar non encore catalogué et ce, avec une bienveillance et une courtoisie que nous tenons à souligner ; mais aussi les directrices successives, Monique Cornand, Marie-Claude Billard, Lenka Bokava et leurs collaborateurs. Grâce à tous, travailler à la M J V devenait un plaisir.

Madame Andrée Vilar, Dominique Vilar et Jacques Téphany ont toujours répondu à nos sollicitations avec la plus grande cordialité, tout comme messieurs Paul Boyé et Antoine di Rosa, amis d'enfance de Vilar, qui nous ont permis d'accéder à leurs archives. Jean Lagénie pour sa part nous a ouvert à tout instant sa bibliothèque et son précieux fonds de documentation.

Bien des collègues ont accordé leur soutien, apporté leurs compétences, et tout particulièrement Monique Surel-Tupin et Jean-Pierre Nercam. Annie Cathala a assuré la traduction en anglais des documents. Palmie Enard s'est chargée de la fastidieuse tâche, mais ô combien essentielle, de relecture du travail. A toutes et tous notre gratitude. Nous restons leur débiteur.

Qu'il nous soit enfin permis d'avoir une pensée pour notre maître le professeur Henri Lagrave qui, après avoir conduit notre premier travail, avait accepté de diriger celui-ci ; et dire notre dette à notre ami le professeur Philippe Rouyer, lequel a accepté de lui succéder. Tous deux ont su prodiguer encouragements et conseils. Les avons-nous toujours suivis ? Les insuffisances, voire les erreurs restent de notre seul fait : expression de nos propres limites, nous nous devons de les assumer.



*« Observer, c'est perturber : personne ne sait comment sont exactement les choses quand on ne les regarde pas. »*

Hubert REEVES, *Patience dans l'azur*.

*« La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur »*

Louis ARAGON, *Le Paysan de Paris*.





## **Résumé**

L'image de l'homme de théâtre Jean Vilar reste aujourd'hui bien réductrice. Elle peut se résumer en deux mots : Avignon, TNP.

L'étude vise à effacer cette caricature, tente de retrouver le parcours de Vilar dans sa totalité : se soustraire à la légende et recouvrer l'histoire. Formation, influences, hésitations, impasses, difficultés tout au long de son chemin avant de rencontrer le théâtre. Autrement dit, dévoiler un itinéraire d'homme et non pas une icône.

Itinéraire également, celui du praticien et de la réflexion née du travail en vingt-cinq ans de carrière. Au sein des trois composantes qui constituent à ses yeux l'essentiel de son art – répertoire, réalisation, public – Vilar fait-il montre d'une pensée univoque ou au contraire laisse-t-il entrevoir des ruptures, voire des contradictions ?

Conduite à partir de ses textes – écrits et oraux – publiés ou inédits, l'étude dessine un Vilar bien plus complexe que l'image qui en reste ne le laisse soupçonner. Parfois malaisé à saisir, bâti de doutes et de certitudes, de mal être et d'assurance, de timidité et d'orgueil, d'échecs et de réussites, tel est l'homme qui a marqué d'un sceau indélébile le théâtre du milieu du vingtième siècle.

## **Abstracts**

The image of the man of the theatre Jean VILAR remains quite reductive today. It can be summed up in two words: Avignon, TNP.

The study aims erasing this caricature, it tries to recover VILAR's course in full: getting out of the legend and back to history. Training, influences, hesitations, deadlocks, difficulties all along his way before he met the theatre. In other words, revealing the itinerary of a man and not a mere icon.

An itinerary as well, that of the practitioner and of the thought that grew out of a twenty five years' career in theatrical work. Within the three components he considers as the very main points of his art – repertoire, creation, audience – does VILAR display a univocal thought or on the contrary does he let one have an inkling of breakings or even of contradictions?

Led from his texts – both written and oral – published or unpublished, the study shows a VILAR who is much more complex than the image that remains of him allows one to suspect. Sometimes rather difficult to grasp, built up on doubts and certitudes, ill-being and self-assurance, shyness and pride, failures and successes, such is the man who left an indelible mark on the theatre of the middle of the twentieth century.



## Mots clés - Key Words :

Acteur	actor	Liberté	Freedom
Action culturelle	Cultural action	Lieu scénique	Performing space
Administration	Administration	Livre	Book
Adolescence	Teenage	Loisir	Leisure
Architecture	Architecture	Mal être	Uneasiness
Associations populaires	Popular charities	Metteur en scène	Director/Producer
Avignon	Avignon	Mise en scène	Production
Banlieue	Suburb	Musique	Music
Cahier des charges	Specifications	Obstination	Stubbornness
Censure	Censorship	Opéra	Opera
Cérémonie	Ceremony	Orgueil	Pride
Chaillot	Chaillot	Paresse	Laziness
Colloque	Seminar	Patron	Boss
Comédien	Stage actor	Peintre	Painter
Communion	Communion	Plateau	Stage
Compagnie	Company	Poète	Poet
Compagnie des sept	The company of seven	Pouvoirs publics	Public authorities
Continuer	To go on	Public	Audience
Contradiction	Contradiction	Public populaire	Popular audience
Contrainte	Constraint	Pudeur	Modesty
Costume	Costume	Réalisme	Realism
Créateur	Creator	Réalisateur	Director
Création	Creation	Réalisation	Direction
Critique	Critic	Régie	Stage-management
Culture	Culture	Régisseur	Stage manager
Décor	Set	Répertoire	Repertoire
Décorateur	Stage designer	Responsabilité	Responsibility
Divertir	To entertain	Serviteur	Servant
Divertissement	Entertainment	Société	Society
Dramaturge	Dramatist	Solitude	Loneliness
Eclairage	Lighting	Spectacle	Performance
Ecole	School	Subvention	Grant

Egoïsme Selfishness  
Enfance Childhood  
Ennui Boredom  
Enseigner To teach  
Entreprise Firm  
Equipe Team  
Esthétique Aesthetics  
Ethique Ethics  
Etudes Studies  
Evolution Evolution  
Festival Festival  
Fête Feast  
Formation Training  
Interprète Performer  
Itinéraire Itinerary  
Introversion Introversion  
Leçon Lesson

Tenir Hold  
Texte Text  
Théâtre Theatre  
Théâtre populaire Popular theatre  
Timidité Shyness  
Tradition Tradition  
Tréteau Trestle  
Troupe Company/Troupe  
Utopie Utopia

# Sommaire

## TOME I :

Eléments introductifs et méthodologiques .....	15
Notes liminaires.....	34
Première partie : de Cette à Sète .....	37
Deuxième partie : de la dramaturgie à la réalisation.....	445
Troisième partie : du public à la culture.....	643
Conclusion.....	727
Tables des matières .....	743

Intitulé et adresse de l'unité où la thèse a été préparée.  
CLARE, université Bordeaux Montaigne



## ***Éléments introductifs et méthodologiques***

« Les raisons scientifiques de préférer un témoignage à un autre (...) ne sont jamais assez fortes pour l'emporter sur nos passions ni pour vaincre cette légèreté d'esprit commune à tous les hommes graves. »

Anatole France, « Préface », *L'Île des Pingouins*.





## 1. Le sujet de l'étude

Bien des années après un travail consacré à Antoine<sup>1</sup>, nous avons envisagé dans un premier temps de prolonger notre activité de recherche en explorant de manière exhaustive l'œuvre de critique dramatique du créateur du Théâtre-Libre. Nous n'en avons abordé qu'une infime partie. La longévité – une vingtaine d'années, de 1919 à 1940 – la multiplicité des sujets traités débordant amplement la seule activité de compte rendu de spectacles, et ce dans plusieurs titres de presse à la fois comme soiriste ou feuilletoniste, tout concourait à une étude plus vaste.

Dans le même temps, un désir autre naissait. Le souvenir de Vilar hantait notre esprit. Sa disparition datait déjà d'une bonne douzaine d'années. Il n'appartenait plus à l'actualité théâtrale. Son souvenir s'estompait et même si tel ou tel évoquait son œuvre, se référait à lui, c'était le plus souvent pour se définir a contrario. Vilar était entré dans l'histoire. Et lorsque celle-ci est délaissée, à l'heure comme dit Aragon dans *Traité de style* où « le pâtre étonné par le soir relâche un peu sa surveillance », la légende ne tarde guère à se glisser dans la place et y déploie ses insolites oripeaux. Dresser un premier bilan à l'endroit de Vilar devenait donc possible.

Sa leçon - si leçon il y a - semblait oubliée. Le double souci de théâtre pour le plus grand nombre et de théâtre miroir de la vie de la cité qu'il avait fait sien une douzaine d'années durant n'était plus la préoccupation première de ses cadets. Les tentatives de « Théâtre hors les murs » selon la formule de Philippe Madral conduites au sein des banlieues ouvrières dans la voie que Vilar avait sinon ouverte du moins très fortement contribué à explorer, et qui étaient tributaires de son expérience, laissaient entrevoir des limites. Fruits de chercheurs, de critiques, d'essayistes, quelques études traitaient déjà de sa pratique. Elles restaient toutefois parcellaires, abordant la plupart du temps le festival d'Avignon ou le TNP. D'autres suivront. Toutes présentent un intérêt pour saisir tel ou tel aspect. Nous leur sommes redevable. Mais le champ à investir restait vaste encore. C'est là la première raison d'envisager un travail à propos de Vilar.

A l'époque, nous ne connaissions que fort peu de choses de Vilar avant Vilar. Comme pour beaucoup, le nôtre naissait à Avignon et à Chaillot au mi-temps des années cinquante. Reste-t-il d'ailleurs un souvenir autre dans la plupart des mémoires de cette génération ? A savoir pour des spectateurs aujourd'hui vieilliss d'un demi-siècle, une image embellie,

---

<sup>1</sup> *Antoine, le Cartel et le débat esthétique dans le théâtre de l'entre-deux-guerres*, thèse de 3<sup>e</sup> Cycle sous la direction d' Henri Lagrave, Bordeaux 3 Michel Montaigne, 1977.

quelque peu estompée par les brumes de la nostalgie. Et pour les plus jeunes, nourris de témoignages, de récits, d'anecdotes diffusées en boucle par les média ou encore de quatrièmes de couvertures, Vilar se résume très souvent en quelques formules sculptées par le temps : « Vilar Avignon » ; « Vilar TNP » ; « Vilar théâtre populaire » ; quand ce n'est pas tout simplement tautologique, « Vilar c'est Vilar. » Une sorte d'icône s'offre aux regards, image pieuse dans laquelle l'artiste n'aurait mis en lumière que les traits convenus constitutifs du symbole, du mythe, les seuls autorisés à lire, laissant dans l'ombre tous les autres. Une image définitive, itérative à l'infini, un Vilar « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » pour emprunter à Mallarmé.

Cette image dont nous avons été nous-même victime, à présent intriguait. C'est précisément ce qui était resté dans l'ombre que nous désirions découvrir. Gratter l'obscur ; gommer l'aspect hiératique au risque de briser l'icône ; tenter de retrouver s'il était possible la totalité du personnage seulement esquissé. L'orée de cette limite imprécise et floue où déjà la légende le dispute à l'histoire et se joue d'elle, avait un je ne sais quoi d'irritant. C'est ici une seconde raison d'étudier Vilar.

Il en est une troisième qui, pareille à un phénomène de tropisme, nous attirait vers lui, d'ordre beaucoup plus personnel, affectif même et qui prend racine dans l'adolescence. Nous avions eu le bonheur d'être alerté par quelques maîtres qui révélaient l'existence d'un homme créant à Avignon une sorte de fête du théâtre et qui pratiquait à Paris cette même activité dans une perspective de théâtre populaire. Nous ignorions quasiment tout de cet art. L'enthousiasme avec lequel ils en parlaient suscita la curiosité. La formule paraissait magique.

Intervint un second fait tout autant incitatif. C'était le temps où une cohorte d'instructeurs d'art dramatique sillonnait la province. De troupes d'amateurs en écoles normales d'instituteurs, ils allaient, dispensant conseils, aide technique, collaborant à la mise en scène, organisaient des stages.... Ils s'ingéniaient à faire germer dans les esprits d'une jeune génération ce qu'ils nommaient « virus » du théâtre avec le secret espoir que d'aucuns reprendraient le témoin, créeraient à leur tour des équipes qui diffuseraient l'éducation populaire – l'expression avait alors du sens – dans les quartiers et les bourgades. Nous eûmes la chance de prendre part à ce mouvement du théâtre amateur. Il nous plaît de rappeler ici le rôle joué par l'un de ces missi dominici de la culture populaire dont nous eûmes l'honneur de devenir avec d'autres un modeste assistant, nous avons nommé Jean Lagénie.

Ces faits conjugués firent qu'à l'instar de bien d'autres jeunes, il nous arriva d'entreprendre le pèlerinage avignonnais ou de nous laisser happer par les grappes humaines

qui, le soir venu s'engloutissaient dans la soute de Chaillot. Dans une vie d'homme, on a coutume de souligner l'importance du premier contact. En ces lieux, nous découvriâmes le théâtre. Ce n'était pas une soirée perdue, nous n'y étions pas seul. Et si l'on y jouait Poquelin, nous n'avions pas à déplorer comme Musset,

« Que c'était une triste et honteuse misère,  
Que cette solitude à l'entour de Molière. »

Ces premiers spectacles reçus devaient faire de nous bien plus qu'un amateur, une sorte de spectateur professionnel. Désormais notre jeunesse serait bercée de ces fêtes. Barthes raconte que les réalisations du Berliner Ensemble allumèrent en lui des « illuminations. » Les nôtres s'embrasèrent à Chaillot.

Comment ne pas souhaiter retrouver leur ordonnateur ? Ne pas redécouvrir celui qui nous avait fait naître au plaisir théâtral ? Comment ne pas consacrer quelques années à cet homme que par pudeur et par timidité nous n'avions jamais osé aborder ? Et entretenir avec lui une sorte de longue conversation à mots couverts, une manière de lui témoigner une reconnaissance posthume. Si comme le dit Barthes, « le travail de recherche est désir »<sup>2</sup>, nous revendiquons une part accordée au plaisir. Celui-ci semblait être au rendez-vous. Renaissait ce curieux état d'excitation qui avait préludé à notre travail précédent mais qui concernant Antoine était a fortiori un rien émoussé. Elire un champ d'étude ressemble quelque peu à la préparation d'une course hauturière. Il convient de parer à tout, l'affaire risque de durer. Nous crûmes même percevoir une logique implacable dans ce changement de cap. Après Antoine et le Cartel, aborder Vilar offrait à l'esprit la satisfaction de boucler un périple.

Vilar lui-même semblait nous y convier, lui qui, irrité souvent par les pères successifs que critiques ou biographes s'ingéniaient à lui inventer, reniant Copeau, passait de Dullin à Antoine selon l'humeur. Le sort en était jeté. Le cœur autant que la raison l'emporta. Infidèle à Antoine, nous voguerions de conserve avec Vilar.

« Je suis contre les livres écrits sur le théâtre » profère Côme<sup>3</sup>. Tant pis. Nous allons braver l'interdit. L'enthousiasme du premier moment retombé, le projet se complique. Il convient de définir de manière stricte les limites de l'étude et de poser une hypothèse de recherche. Il apparut très rapidement que prétendre embrasser Vilar dans sa totalité devenait une entreprise démesurée. Certaines pistes furent successivement écartées. Procéder à une étude littéraire du répertoire ne pouvait être retenu. Vilar accorde une très grande place à la dramaturgie classique – française ou étrangère. Un tel examen ne pouvait conduire qu'à

---

<sup>2</sup> R. Barthes, entretien, Jean-Jacques Marchand, ORTF/INA 1971. (Rediffusion FR3 les 2 et 9-2-1988.)

<sup>3</sup> *CHR*, 15.

répéter des analyses maintes fois menées et cent fois commentées. Certes, il faudra traiter du répertoire, les écrits de Vilar l'imposent. Et aussi les appréciations portées à cet égard puisqu'on lui a fréquemment reproché d'avoir négligé les dramaturges contemporains. En près d'un quart de siècle de mise en scène – de 1943 à 1967 – Vilar fait-il preuve de constance ou au contraire rencontre-t-on des ruptures dans ses choix ?

Autre piste abandonnée, pour deux raisons : l'analyse du travail de réalisation. Si le théâtre reste l'art de l'éphémère, force est de constater que ce qui nous a été transmis des spectacles de Vilar est très incomplet : quelques rares enregistrements intégraux filmés et d'assez piètre qualité ; des moments de répétitions ou de représentations ; une discographie de quelques œuvres, mais en ce domaine on ne dispose que de l'interprétation vocale des comédiens... Et rien à propos des travaux avant 1951, hormis quelques photographies. Un corpus tout compte fait bien trop restreint pour obtenir un résultat offrant un minimum de garantie de fiabilité. Mais surtout étudier la réalisation revient à faire œuvre de sémiologie théâtrale. N'étant pas sémiologue, l'incompétence commandait l'abstention à l'égard d'une étude qui ne pouvait devenir qu'une aventure bien périlleuse. Toutefois, il conviendra de traiter du spectacle, les écrits de Vilar en cette matière l'exigent également. Eclairer par exemple l'opposition mise en scène/régie ; apprécier dans quelle mesure il crée une hiérarchie entre les composantes de la réalisation ; préciser ses principes dans le domaine de la direction d'acteur... Un temps, nous avons envisagé de traiter de « Vilar théoricien de théâtre. » Néanmoins, au fur et à mesure que les lectures se multipliaient, la perspective n'emportait pas l'adhésion. Le théoricien traite de théâtre de façon globalisante en ce sens qu'il élabore une proposition d'ensemble qui constitue un système cohérent et clos. Il peut ne pas être praticien, c'est par exemple le cas de Zola. S'il est réalisateur – voir Craig ou Brecht – on retrouve ces mêmes caractéristiques dans la démarche de la pensée. Ce que nous lisions de Vilar ne semblait pas obéir à cette norme. Nous avons affaire à un praticien qui analyse, commente a posteriori son champ d'activité, ne vise pas à la théorisation a priori et lorsqu'il tire des leçons, il le fait d'une façon très pragmatique. Il finira d'ailleurs par récuser le terme.<sup>4</sup>

Restaient les textes. Au début de ce travail les écrits de Vilar publiés étaient déjà nombreux.<sup>5</sup> A ces titres s'ajoutaient des préfaces d'ouvrages, des textes de conférences repris

---

<sup>4</sup> Evoquant l'équilibre délicat qu'il convient de maintenir entre le poète, les interprètes, les techniciens et le public, l'instabilité ainsi créée « préserve de toute théorie. » (Cité in *Acteurs*, n°1, Janvier 1982, 45.)

<sup>5</sup> *De la tradition théâtrale*, 1955 ; *Chronique romanesque*, 1971 ; *Mot pour mot*, présentation de M. Puaux et J. Téphany, 1972 ; *Théâtre service public*, 1975 et *Mémento*, 1981, présentations d'Armand Delcampe. (Il est à noter que TSP avait été envisagé dès 1962 par Vilar comme le prouvent les deux textes parus dans *Bref* : « L'art pour l'art » - n°61, déc. 1962- et « Formés à la va- vite, les jeunes » - n°62, janvier 1963 –avec une note portant mention : « extraits de *S.P.*, un ouvrage en préparation. »)

dans des périodiques... Nous subodorions l'existence d'inédits. La récolte dépassa toutes nos espérances. La découverte de la masse de documents conservés par Vilar fut déterminante dans la fixation de l'étude. In fine c'est elle qui révéla la voie à prendre. Il devenait possible de retrouver Vilar d'avant Vilar, de reconstituer son chemin dans sa totalité.

A contrario de l'image réductrice évoquée supra, nous avons pris le parti de ce que nous nommerons l'itinéraire de Vilar et ce, à la lumière de ses propres textes. Itinéraire à double titre. Itinéraire de sa formation, des hésitations et tentatives avortées, voire des impasses avant qu'il ne fixât son choix sur le théâtre. Mais aussi itinéraire du praticien dans les trois domaines qu'il définit comme fondamentaux : répertoire, réalisation, public. C'est en ce sens qu'il faut lire le sous-titre « de la tradition théâtrale à l'utopie nécessaire. »

La tradition représente un point de départ. Il s'agit de retrouver « les premiers préceptes », <sup>6</sup> ou encore « l'art naïf du spectacle. »<sup>7</sup>

Plus explicitement, la tradition est « l'assimilation des connaissances des aînés », non pas pour les imiter, mais pour en tirer profit afin de « tenter d'aller plus loin. »<sup>8</sup> L'utopie, « ce théâtre populaire (...) n'était-il qu'une utopie nécessaire ? »<sup>9</sup>, constitue un point d'arrivée, terme de la pensée théâtrale de Vilar. Tradition et utopie, un départ et une arrivée, deux termes oxymoriques, sorte de métaphore de l'itinéraire, qui bornent un chemin parcouru à retrouver, deux mots clés qui tels un sésame ouvrent sa porte et le closent.

Que disent les textes de Vilar de ce cheminement ? Par eux, tenter de le recomposer, tel est le but, sans omettre les bronchades et autres trébuchements. « Vilar n'est pas né Vilar » écrivait Claude Roy dans sa biographie. C'est là une évidence qui peut s'appliquer à tout un chacun, un truisme qui n'explique rien, car il ne permet de saisir ni le pourquoi ni le comment. Il est bien préférable de comprendre par quoi Vilar est devenu Vilar, comment s'est opérée la construction. En osant par exemple le contrepied de Valéry, affirmer que ce qui importe dans un homme, ce sont « les accidents. »<sup>10</sup> En un quart de siècle de pratique théâtrale, se pourrait-il que rien n'eût bougé ? Un jour cet homme arrive à Avignon ; et un autre, il se pose à Chaillot. Hormis on ne sait quel double miracle, comment cela arrive-t-il ? Il est, puis il devient : l'existence précède l'essence pour parler comme Sartre. Vilar n'est pas né ex-nihilo. En-deçà de la légende, s'efforcer de retrouver l'histoire. Fuir l'hagiographie,

---

<sup>6</sup> CR3, 216, 1937.

<sup>7</sup> « Cent ans de théâtre, 1951, *TT* 16.

<sup>8</sup> « Théâtre et révolution » *Complexe* n°3, 1968. (*TSP*, 531.)

<sup>9</sup> *CHR*, 211.

<sup>10</sup> Valéry : « ce qui importe dans un homme, ce ne sont pas les accidents », in *Degas, Danse, Dessin*. (cf Pierre Moreau, *La critique littéraire en France*, 183.)

cette célébration d'une ultime grand-messe du souvenir ; fuir aussi l'iconoclastie. Le chercheur n'est pas là pour tuer. Le tueur, c'est le polémiste. Ne confondons pas les rôles. Donc, sur ce chemin étroit entre l'une et l'autre, dévoiler non pas une momie, mais selon la formule de Montaigne, « un homme divers », ou encore l'autre versant, ce que Barthes nomme, « les retentissements. »<sup>11</sup> C'est le moment de convier l'heuristique à la découverte des faits.

---

<sup>11</sup> *Barthes par Roland Barthes*, 185.

## 2. La collecte du corpus

Le sujet défini, il restait à partir à la quête des documents : repérer et répertorier les inédits, l'ensemble des déclarations de Vilar dans le but de constituer un corpus, sinon exhaustif, présentant du moins toutes les garanties de fiabilité. Nous disons « textes » et non pas « écrits » de façon à manifester notre souci d'élargir la collecte aux textes oraux.

La famille de Vilar nous informa que la totalité des archives en sa possession avait été déposée à Avignon à la Maison Jean Vilar. Ouverte en Juillet 1979, celle-ci répondait à un vœu de Vilar exprimé dans un « projet de lettre à Puaux » retrouvé sur sa table de travail à Sète et portant la mention « à envoyer au retour d'URSS. »<sup>12</sup> Deux éléments importants sont à retenir. Vilar demande à Puaux de rassembler tous les documents prêtés, y compris ceux que Rouvet possédait encore. Et de réunir l'ensemble (documents de travail, notes, maquettes, costumes, affiches, collection de la revue *Bref*, publications du répertoire TNP...) si possible à Avignon. D'autre part, « en cas de disparition », il confie à Puaux la garde et le contrôle de tous ses écrits en précisant :

- Ecrits « très mauvais » : à brûler.

- Ecrits non repris : en assurer une solide correction en cas de publication. (Demander l'aide de Jacques Téphany.) Avec une recommandation pressante : ne rien publier qui ne soit publiable. Cette démarche de Vilar dénote de sa part un souci de préservation des traces.

Restait donc à investir ce maquis de textes et documents, non catalogué, entassé pêle-mêle dans des caisses et des cartons disposés dans un vestibule où ils séjourneront de longues années. Les notes de lectures voisinaient avec les observations sur tel restaurant ; les cahiers d'écolier jouxtaient les notes de service ; des billets intimes se fourvoyaient parmi quelques poèmes ; la Réforme de l'Opéra faisait suite aux notes de frais de la voiture de fonction du TNP... Les séjours à Avignon allaient devoir se multiplier pour inventorier cette caverne d'Ali Vilar.

Durant cette période, aux premiers textes publiés, d'autres s'ajouteront.<sup>13</sup> Mais la masse des inédits était encore énorme parmi une multitude de notes éparses. « Jean conservait tout, même les choses les plus banales » devait nous confier Paul Boyé, un de ses amis

---

<sup>12</sup> Document que nous a aimablement communiqué Puaux, Avignon le 13-2-1981. (La tournée en URSS dure du 13-4 au 2-5-1971. Ce courrier a pu donc être rédigé en mars.)

<sup>13</sup> *Du tableau de service au théâtre*, textes rassemblés par M. Puaux, 1985 ; *Jean Vilar par lui-même*, 1991 ; *Honneur à Vilar*, sous la direction de M. Puaux et O. Barrot, 2001, sorte de seconde mouture de *Mot pour mot* ; *J' imagine mal la victoire sans toi*, 2004.

d'enfance.<sup>14</sup> Parmi eux, les *Cahiers rouges*, trois gros dossiers à tranches écarlates que nous répertorions *CR1*, *CR2*, *CR3*. Une somme précieuse collectée par Rouvet. On y découvre toutes sortes d'écrits récupérés par celui-ci et qui concernent la période 1937-1959. Un entassement totalement anarchique – on ne saurait parler ici de classement – dans le plus grand désordre et la plus grande fantaisie, avec la présence de doublons d'un *Cahier* à l'autre. On a l'impression que Rouvet empilait au fur et à mesure de la découverte avec pour seul souci majeur l'urgence de sauvegarder. Cette « mise en ordre » prend fin en 1959, au départ de l'administrateur. Tous les documents ne sont pas de Vilar. On trouve là des textes de Rouvet, des critiques soviétiques à propos de spectacles présentés à Moscou ou à Léninegrad et même un TER sur le TNP. Certains restent manuscrits ; beaucoup ont été repris et dactylographiés par le secrétariat du TNP. Quelques-uns ont été publiés.<sup>15</sup> Dans la période qui précède 1951, nombre d'entre eux ne sont pas datés. En principe, mais la règle est bien loin d'être respectée, le *CR1* regroupe les écrits d'avant 1951 ; le *CR2* concerne essentiellement la période 1951-1956 du TNP ; le *CR3* est un véritable fouillis où abondent les doublons des deux recueils précédents. La numérotation de Rouvet est tout aussi anarchique.<sup>16</sup> Elle s'explique parfois par les doublons, mais pas toujours.

Autre *Cahier* précieux, « Mes Tablettes », quatre-vingts pages manuscrites de septembre 1935 à février 1942. Précieux pour suivre la formation de Vilar jusqu'à Jeune France et La Roulotte. « Tablettes » signifie notations choisies, citations, aphorismes, reflets de lectures consignés avec soin : « mes lois, mes principes, mes préceptes » note-t-il. Et aussi d'autres *Cahiers* concernant les années de 1932 à 1942 permettent de compléter la découverte de l'itinéraire. Certains, succincts, concernent l'étude de la langue grecque – grammaire et vocabulaire ; un autre est constitué des devoirs d'élèves de l'Ecole nouvelle de Bellevue, école où Vilar exerce des fonctions de répétiteur en 1936... Mais ces *Cahiers* revêtent une importance capitale dès lors qu'ils permettent de suivre la formation intellectuelle de Vilar durant cette dizaine d'années parisiennes qui précède son éclosion théâtrale. *Le Cahier Human*, vingt pages manuscrites, date de 1934. *Un Cahier Goethe*, trente-deux pages, non daté, mais vraisemblablement antérieur au *Cahier Human* qui contient des allusions à *Werther*. Un *Cahier* titré *Voltaire – Beaumarchais* ; un autre intitulé « Notules » fait état de lectures de 1932 à 1942, comptes rendus inégaux, certains laconiques, quelques autres plus développés.

---

<sup>14</sup> P.Boyé, entretien, Sète, 27-10-1983.

<sup>15</sup> Par exemple « Le théâtre et la soupe » ; « L'assassinat du metteur en scène »...

<sup>16</sup> *CR1*, de 1 à 331 ; *CR2*, de 76 à 188 ; *CR3*, de 191 à 330.



Il est possible de regrouper ces lectures en deux phases selon les années. La première que nous nommerons « Vilar étudiant » comporte essentiellement des œuvres littéraires : de *La République* de Platon et Homère – Vilar traduit quelques pages de *L'Illiade* – jusqu'aux auteurs du XX<sup>ème</sup> siècle, Gide, Mauriac, Valéry, Malraux, en passant par ceux de la Renaissance – Rabelais et Montaigne ; *Les Pensées* et aussi La Bruyère, les philosophes du XVIII<sup>ème</sup>, les grands romanciers du XIX<sup>ème</sup>, sans oublier *Werther* et aussi les récits de la légende arthurienne. La seconde phase commence en 1934. A l'école de Dullin à l'Atelier, Vilar dès lors centre ses lectures sur le théâtre. Les dramaturges, Goethe, Shakespeare, Corneille, Molière ; des œuvres, *Bérénice*, l'adaptation de Copeau de *Frères Karamazov*, *Cromwell* de Hugo... Des études et essais, *La Poétique*, les *Examens* et les *Trois discours* de Corneille, les préfaces de Racine, *la Lettre à d'Alembert sur les spectacles* ou encore des notes et croquis à partir d'ouvrages divers de l'architecture et de la scénographie du théâtre grec antique. Tous ces *Cahiers* témoignent de la quantité et de la diversité des lectures de Vilar durant cette période.

Concernant toujours le théâtre figurent dans ces archives les *Notes de mise en scène de Don Juan* rédigées en 1944, remaniées en 1954, promises à l'édition au Seuil et jamais publiées. Ajoutons à cette liste déjà longue trois dossiers : « Dossier 1933-1936, Sainte Barbe » - la période de pionnat de Vilar ; « Dossier La Roulotte et Jeune France » et « Dossier La Compagnie des sept. » Ou encore une réunion de textes – quelques-uns se trouvent dans *le Théâtre service public* – avec la mention « Textes pour un livre I et II. » Sur de nombreux documents, on peut lire en marge des remarques du type « à revoir » ; « deuxième brouillon » ; « non terminé » ; « à résumer » ; « idiot »... donc à côté d'œuvres structurées et closes, beaucoup d'autres écrits en état de pensée suspendue, incertaine, nécessitant d'être repris.

Présents encore dans le fonds des "Rapports culturels pour le Cinquième Plan" ; des prises de positions politiques publiques ; des notes de mises en scène lyriques et le *Projet de réforme de l'Opéra* rédigé par Vilar à la demande du ministre Malraux. Mais surtout, autre trouvaille d'importance capitale pour éclairer l'itinéraire de Vilar, sa production littéraire : quelques poèmes de l'adolescence ; des récits et nouvelles à caractère autobiographique et toute une dramaturgie – adaptations ou œuvres originales. Aucune de ces pièces n'a été éditée ; aucune d'elles n'a connu les honneurs de la rampe, à l'exception de *La Farce des filles à marier*. Mais pendant une dizaine d'années Vilar s'est voulu écrivain et dramaturge.

D'autres lieux ont été investis pour compléter le corpus. Aux Archives nationales figurent sous la cote 295 AP une série de pièces, non cataloguées elles non plus lors de la

consultation. Documents d'ordre essentiellement administratif : « Festival d'Avignon 1947-1963 » ; « TNP direction Jean Vilar 1951-1963. » Déposées là également les « pièces non jouées » lues par Vilar en vue de la constitution de son répertoire, œuvres connues ou adressées à lui par des dramaturges en herbe, au total vingt-huit cartons à raison d'une quinzaine par carton. Aux archives du Festival d'Avignon on découvre des documents concernant en particulier les années 1947 à 1963 que le fonds Vilar possède la plupart du temps. Mais quelques notes de travail et des coupures de presse – déclarations de Vilar et critiques de spectacles – y sont recueillies. La collecte systématique de toute la presse traitant de Vilar – au moins à propos du festival – entreprise par l'antenne de la BN à la Maison Jean Vilar constitue une autre source d'informations précises ; tout comme la collection des documents sonores et audio-visuels.

A la BN, à la Bibliothèque de France furent retrouvées des œuvres épuisées ou inédites montées par Vilar ; le Fonds Jeanne Laurent put être consulté à l'Arsenal. Les Fonds respectifs d'Antoine di Rosa et de Paul Boyé, le Fonds de Jean Lagénie à Bordeaux contiennent quelques documents introuvables ailleurs. L'examen d'un certain nombre de revues spécialisées – *Théâtre populaire*, *Travail théâtral*, *Revue d'histoire du théâtre*, *Acteurs...* révéla d'autres éléments d'informations et des études consacrées à Vilar. A titre personnel, nous possédions l'ensemble de la revue *Bref* et celui des *Cahiers de la Maison Jean Vilar* devenus *Les Cahiers Jean Vilar*. Les archives de *L'Humanité* et le service de l'état-civil de la ville de Sète permirent de procéder à quelques vérifications. La présence aux colloques organisés en l'honneur de Vilar – Centre Georges Pompidou, Théâtre de Suresnes... offrit l'opportunité de glaner d'autres précisions, de rencontrer certains de ses anciens collaborateurs. Un ami nous procura les entretiens de Vilar enregistrés sur disques aujourd'hui épuisés. Grâce à l'amabilité de Denis Gontard nous eûmes accès aux entretiens qu'il conduisit, déposés à la bibliothèque Gaston Baty à Censier.<sup>17</sup> Aux archives de l'INA, nous pûmes procéder à la consultation de quelques documents.

Enfin, durant cette période de collecte, nous avons entrepris un certain nombre d'entretiens avec des personnes proches de Vilar à différentes étapes de sa vie, des collaborateurs, des membres de sa famille, dans le but de recueillir des témoignages, de recevoir des précisions, de confirmer ou d'infirmer tels ou tels de ses points de vue ou affirmations. Ce sont là des outils de la contre-expertise qu'il ne faut pas négliger. Certains de ces entretiens ne purent être menés à bien. Pour des raisons de santé, Léon Gischia dut

---

<sup>17</sup> Paris 3 Sorbonne.

annuler le rendez-vous. Après en avoir accepté le principe, Jean Rouvet se récusa.<sup>18</sup>

Très courtoisement Claude Roy jugea qu'un entretien n'apporterait rien d'intéressant à notre étude. Deux courriers à Maurice Jarre sont restés sans réponse.

In fine, la collecte est-elle exhaustive ? Il serait bien prétentieux de le prétendre. Il manque à coup sûr les déclarations de Vilar dans des médias étrangers lors des tournées internationales du TNP ou même en province. Toutefois quelques doubles subsistent dans le Fonds. Avec ce qui par ailleurs a été consulté, il est possible de préciser le paradigme de ce type d'interventions : présentation du TNP – historique, fonctionnement, mission, définition de « théâtre populaire » ; explicitation du répertoire proposé. En dépit des absences, nous sommes persuadé de la fiabilité du corpus au regard de l'étude. Précisons enfin que quelques textes retrouvés dans le Fonds Boyé ont été volontairement écartés. Il s'agit de lettres intimes adressées au jeune Vilar. La correspondante amoureuse, dont on trouve trace dans les récits autobiographiques, était encore vivante. Mais surtout leur pertinence pour l'étude était nulle ou quasiment.

---

<sup>18</sup> Cf Lettre en annexe.

### 3. La méthode en question

Des textes qui rendent compte de la praxis et de la réflexion d'un homme de théâtre ; d'autres qui témoignent de la tentation de l'écriture ; mais aussi des textes d'un être qui dit sa difficulté à trouver son chemin et qui ne craint pas de se dévoiler : l'hétérogénéité constitue la caractéristique majeure du corpus étudié. Très souvent certains de ces textes deviennent itératifs. A l'époque du TNP, mais pas uniquement, au cours d'entretiens avec les médias, les associations, Vilar se doit de répondre aux mêmes questions : répertoire, mise en scène, décor, public, théâtre et société... Il convient donc de se retrouver dans le dédale de la répétition, de se libérer de la redondance, mais avec prudence. Il est indispensable de distinguer ce qui relève de la redite de circonstance de ce qui, a contrario, par la fréquence et la récurrence, affirme une permanence de la pensée à l'égard de tel ou tel aspect de la part de Vilar.

Il est des textes définitifs ; il en est de provisoires, d'inachevés, sitôt délaissés qu'à peine ébauchés. Ils sont d'inégale valeur ; il en est de capitaux, certains autres anecdotiques. Opérer un tri devient nécessaire ; dans la masse, il est inévitable d'établir des hiérarchies. Mais ici encore il faut faire montre de la plus grande circonspection. « Ne pas laisser échapper les nuances, les petits faits, même s'ils n'ont l'air de rien » déclare Antoine Roquetin.<sup>19</sup> C'est parfois une confidence, un aveu, un sous-entendu qui offriront la clé pour comprendre un instant de l'itinéraire. Nous retiendrons la leçon de notre maître Henri Lagrave qui dit : « il n'est pas interdit d'utiliser les renseignements secondaires d'une anecdote : ce sont là des détails vrais que l'on n'invente pas. »<sup>20</sup> Tous les outils susceptibles d'offrir des réponses doivent être retenus.

La nature hétéroclite du corpus interdit l'usage d'une méthode d'analyse particulière comme en propose telle ou telle théorie de la critique. L'approche par la génétique des textes par exemple, laquelle nécessite la présence de différentes strates successives d'écriture – ce qui est bien loin d'être la règle pour les écrits littéraires de Vilar – devient tout à fait inopérante pour tous les autres textes écrits et a fortiori oraux. Et si parfois apparaissent « incertitude et interrogation » dans ses productions, celles-ci ne ressortissent pas davantage à la proposition de Genette, car elles sont d'une toute autre nature qu'un fait littéraire conçu comme « une rhétorique du silence. »<sup>21</sup>

Lorsqu'on aborde l'étude des textes de Vilar, la première difficulté tient à l'hétérogénéité notée supra. Il en est d'autres. Qui dit itinéraire dit chronologie. Pour certains

---

<sup>19</sup> J.P. Sartre, *La Nausée*, 13. (Folio Gallimard.)

<sup>20</sup> H. Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*. (Kliencksieck, 1972, 13.)

<sup>21</sup> G. Genette, *Figures I*, 203.

écrits il convient de se garder de la date de publication, génératrice d'erreurs : ils sont parfois bien antérieurs. Plus délicat encore, Vilar ne date pas toujours. C'est par la confrontation avec d'autres textes, à la lumière d'un quelconque indice, que nous avons réussi à situer tel document sinon avec précision, à tout le moins à le replacer dans une période. Il reste que la datation de quelques-uns ne présente pas une fiabilité absolue.

Autre point : la consultation de documents traitant de Vilar fait apparaître que telle affirmation de celui-ci, extraite de son contexte, de son historicité, peut rigidifier la pensée de son auteur, lui conférer une valeur dogmatique, le figer dans le carcan de la légende. D'où la nécessité impérieuse de se soustraire à ce risque.

Par ailleurs, Vilar dit-il tout ? Dit-il toujours vrai ? Quelle part de non-dit, de masqué dans ses propos ? Quel crédit accorder à la sincérité, à la véracité de certains d'entre eux ? Ici encore, c'est poser la question de la fiabilité. Quand il se raconte entre autre – et Vilar se raconte souvent – comment ne pas garder en mémoire l'avertissement de Valéry qui, évoquant les auteurs de *Mémoires*, d'autobiographies, dit d'eux qu'ils sont « dupes de leur espoir de choquer et nous, dupes de ces dupes. »<sup>22</sup> Lorsque doute il y a, il convient de faire preuve de vigilance. Dans ce cas la confrontation intertextuelle peut être un recours, l'un précisant l'autre, le second disant ce que le premier tait. Efficaces aussi, des témoignages, des textes d'autres acteurs de la vie théâtrale, des appréciations portées sur tel aspect du travail de Vilar, sur telle de ses déclarations. En un mot, multiplier les éléments de la contre-expertise, pratiquer des allers et retours incessants d'un texte à l'autre, sorte de noria pour retrouver la limpidité de la pensée mesurée à l'aune de la vérité. Il arrive d'ailleurs que ce jeu de la confrontation offre des surprises, révèle des inattendus, à juste titre bouleverse les a priori. « La signification d'un texte est loin d'être univoque » prévient Lucien Goldmann.<sup>23</sup> C'est ici l'usage délicat de l'herméneutique avec ses risques sinon ses limites.

Nous l'avons précédemment relevé, nous appartenons à la génération nourrie, façonnée par l'œuvre de Vilar. Et pour notre part, pourquoi le céler, nous avons aimé cette œuvre. Voici une difficulté nouvelle. Au fur et à mesure que le chercheur ose ses pas, voici que peu à peu surgissent des tableaux, des silhouettes, des visages, des ombres et des lumières, des intonations, des mélopées et des mélodies, une kyrielle de souvenirs que l'homme qui a passé l'âge mûr croyait définitivement perdus. S'il traite aujourd'hui de théâtre, il le doit aussi en partie à Vilar. L'œil de l'observateur n'est pas neutre. Son prisme est faussé. En quelque sorte il est dans l'objet étudié, à la fois juge et partie. Et si surviennent

---

<sup>22</sup> P. Valéry, *Variété II*, 105.

<sup>23</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*, 18.

des faits qui affectent ses présupposés, il lui faudra les assumer, les dévoiler au risque d'irriter les thuriféraires de Vilar. Quelque part il reste en lui de la passion. Mais existe-t-il quelque recherche sans passion ? Comment dès lors oser convoquer l'objectivité ? « Il est inévitable que dans la situation intervienne la subjectivité » nous apprend René Pomeau.<sup>24</sup>

Comment dès lors se garder de toutes ces chausse-trapes ? Savoir raison garder, revendiquer un effort constant de lucidité critique, ce que Pomeau nomme « le recul. »<sup>24</sup> A chaque page, veiller à être un lecteur attentif qui "serre de près son texte tout en le dominant".<sup>25</sup> Une sorte de braconnier qui bat les buissons en tous sens pour débusquer le sens. Et pourquoi pas remettre en usage la méthode du pédagogue rompu – telle est sa fonction – à l'examen minutieux du texte, condamné qu'il est à comprendre s'il veut assurer la compréhension d'autrui ; et pour ce, mettre en jeu tous les outils patiemment acquis. Lucidité donc, et autant que faire se peut esprit de finesse, précision et clarté, car pour pasticher Boileau à revers :

« Ce que l'on conçoit mal s'énonce obscurément  
Et le mot pour le dire arrive en trissotant. »

L'étude achevée, loin de nous la pensée d'avoir rendu compte de Vilar dans sa globalité, d'autant que si l'on en croit Valéry « nul n'est identique au total de ses apparences. »<sup>26</sup> Traiter de théâtre revient, nous dit Pavis, à « essayer plusieurs paroles sans dogmatisme ni impérialisme. »<sup>27</sup> Considérons que notre travail est une des paroles possibles à l'endroit de Vilar. C'est le sens que nous donnons au terme « Contribution. » Il en borne résolument les limites. Toutefois, une parole assumée, revendiquée, quand bien même elle engendrerait le risque de donner lieu à controverse, d'entrouvrir la porte à l'éristique.

Dès lors que le parti pris consiste à centrer l'étude sur la tentative de retrouver l'itinéraire de Vilar, ce sont ses textes mêmes qui en gouvernent la structure. A leur lecture deux points s'imposent. Le premier concerne l'importance de la formation de Vilar – d'où la nécessité d'en marquer les différentes étapes, les difficultés à trouver son chemin ; celui-ci enfin repéré, les embûches rencontrées qui, dans un premier temps au moins, n'en font pas pour autant une voie royale. Cet ensemble constitue l'objet de la première partie : « De Cette à Sète. »

---

<sup>24</sup> R. Pomeau, *D'Arouet à Voltaire*, 2 et 8.

<sup>25</sup> P. Moreau, *La Critique littéraire en France*, 140.

<sup>26</sup> P. Valéry, *Variété*, 174.

<sup>27</sup> P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Avant-propos », 15.

Le second point souligne avec insistance les trois composantes selon Vilar de sa pratique théâtrale : nous avons nommé le répertoire, la réalisation scénique, le public. Au cours des dernières années, tant au TNP qu'à Avignon, à partir de la notion de public, il investit de plus en plus celle de culture et cette démarche nouvelle déborde aisément le champ du théâtre. La seconde partie de l'étude – de la dramaturgie à la réalisation – regroupera donc répertoire et spectacle. Quant à la troisième, elle s'organisera autour des concepts de public et de culture.

La structuration de l'ensemble s'agence selon deux principes. L'aspect diachronique est imposé par l'idée même d'itinéraire et gouverne la première partie. Les deux suivantes elles font davantage appel à la thématique. Mais ici encore la diachronie garde toute son efficience : à propos de tel ou tel sujet, en un quart de siècle de pratique théâtrale, Vilar préserve-t-il les mêmes points de vue, mène-t-il les mêmes réflexions ?

La perspective de l'étude à présent définie, il reste à la conduire.





# Développement des sigles utilisés

## 1. *Ouvrages de Vilar*

*CR1, CR2, CR3 : Cahiers rouges 1 , 2 , 3.*

*TT : De la tradition théâtrale.*

*JVLM : Jean Vilar par lui – même.*

*TSP : Le théâtre service public.*

*MM : Jean Vilar mot pour mot.*

*Mo : Memento.*

*TS : Du tableau de service au théâtre.*

*CHR : Chronique romanesque.*

## 2. *Autres*

MJV : Maison Jean Vilar.

CMJV : Cahiers Maison Jean Vilar.

FJV : Fonds Jean Vilar.

CVB : Cahier Voltaire – Beaumarchais.

CEMEA : Centre d'entraînement aux méthodes d'éducation active.

CEAI : Cercle d'échanges artistiques internationaux.

INSEE : Institut national de la statistique et des études économiques

IHTP : Institut d'histoire du temps présent.

SEBA : Secrétariat d' Etat aux Beaux – Arts.

COES : Comité d'organisation des entreprises du spectacle.

TNP : Théâtre national populaire.

RPF : Rassemblement du Peuple français.

PCF : Parti communiste français.

JO : Journal Officiel.

CDN : Centre dramatique national.

ONU : Organisation des Nations Unies.

ATP : Amis du théâtre populaire.

RTLN : Réunion des théâtres lyriques nationaux.

MAE : Ministère des Affaires étrangères.

MAC : Ministère des Affaires culturelles.

FGDS : Fédération de la Gauche démocrate et socialiste.

### *Note liminaire*

Pour l'étude de cette partie, nous aurons parfois recours aux écrits – notes, projets de livres, nouvelles, récits – de Vilar rédigés durant la période 1930-1940. Souvent très brefs, quelques fois fort développés, ils sont restés inédits. Nous les avons découverts dans ses archives. Ils témoignent d'un Vilar qui dès l'adolescence se voyait écrivain.

Tous ces écrits ont un point commun : ils sont autobiographiques, ce qui est attesté à plusieurs reprises, en particulier dans « divers documents pour *Hilda la morte* ou *Matin la vie* » :

« Il est évident que les prénoms seront changés. Jo devient Stéphan ; Charles devient Marc ; Antoine devient Luigi ; Jean devient Maurice [Vilar] ; Claire devient Marthe. S'obliger de les appeler par les prénoms qu'ils auront dans le livre. »

*Les Papillotes* : (titre de la pièce dans laquelle jouent Vilar et Claire à Sète en 1932) « A changer évidemment. »

D'autre part, les documents cités qui ne sont pas explicitement repérés appartiennent au Fonds Jean Vilar.

Les mentions « m » ou « d » signifient « texte manuscrit » ou « texte dactylographié » ; « sd » signifie « sans date ».

Les conversions monétaires sont exprimées en euros 2005.

(coefficients officiels de l'INSEE.)

Aut doce, aut disce, aut discede<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>« Ecoute, apprends ou pars »

(Inscription sur les vitraux de Saint-Paul School, école de Thomas More.)



## **Première Partie**

De Cette<sup>29</sup> à Sète : sur les traces d'un itinéraire

---

<sup>29</sup> « Cette », orthographe de Sète jusqu'en août 1927.



## **Chapitre 1**

« Sète : ville charmante où l'on s'ennuie. »<sup>30</sup>

1912-1932

---

<sup>30</sup> Vilar, « Lettre de Maurice à son correspondant américain William Peterson. »





« Je m'abandonne à ce brillant espace.  
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants.  
Ce toit tranquille où marchent des colombes »

Valéry

### ***1.1. A l'ombre du Mont Saint-Clair, une mer, une ville, un enfant***

Etudier et comprendre la période initiale cettoise de Vilar – enfance et adolescence confondues – revient à mettre en lumière les éléments premiers qui constituent la genèse de son itinéraire intellectuel et affectif. Et à l'occasion, permettre de tordre le cou à un certain nombre d'anecdotes légendaires, cultivées parfois par Vilar lui-même, ou du moins non démenties par lui.

Elevé dans le midi, « ça m'a beaucoup marqué. Au moins physiquement », confesse-t-il. S'il aime et admire Paris, s'il ne pourrait pas « vivre ailleurs », il sait « que ce n'est pas [sa] ville. »<sup>31</sup> Hors de Sète, « un Sétois est toujours un enfant exilé. »<sup>32</sup> De Sète, subsistent « certains besoins nécessaires que je ne retrouve pas à Paris », car là-bas près de la mer, se manifestent « les dieux et les génies familiers de la ville. »<sup>32</sup>

Dresser la liste de ces « génies familiers » est chose aisée. Ils se nomment mer, ciel, lumière, silence. « A cinquante-cinq ans, ils continuent à dominer mes goûts esthétiques »<sup>33</sup> :

« La mer avait été sa première contemplation. Encore et toujours, elle était pour lui la leçon majeure, l'exemple de la création incessante. »<sup>34</sup>

Comme un écho à Valéry, « la mer, la mer toujours recommencée », il la chante une ultime fois dans *Chronique romanesque*. Elle l'a engendré, « Méditerranée, ô ma flotte bleue et sauvage, tu m'as fait naître. »<sup>35</sup> Cette mer, dont l'immensité se perd à l'infini, se confond avec le ciel, invite au départ, à l'aventure vers l'inconnu lointain et mystérieux, source de rêve pour « l'enfant fragile affalé sur la plage. »<sup>36</sup> Nul doute qu'il faille voir là un des paramètres constitutifs du caractère songeur et contemplatif de Vilar.

La mer, certes, mais plus encore, « j'ai besoin de l'air, de la lumière du pays où je suis né. » Et le temps qui passe n'estompe nullement ce besoin. Bien au contraire, « avec les

---

<sup>31</sup> « Autoportrait », 1965, *CMJV*, n°90, avril-mai-juin 2004.

<sup>32</sup> « Pour l'édition d'un livre sur Cette », 1965, *JVPLM*, 7.

<sup>33</sup> *Mo*, 10-10-1956.

<sup>34</sup> *CHR*, 9.

<sup>35</sup> *Mo*, 10-10-1956.

<sup>36</sup> *CHR*, 9.

années, c'est d'autant plus évident, d'autant plus nécessaire. »<sup>37</sup> Un attachement profond pour ce qui lui paraît être le paradis sur terre : « la grande lumière, un ciel profond. Et le silence. Quelle ville ! »<sup>38</sup> Soleil - « Midi le juste », nom donné à sa villa du Mont Saint-Clair-mer, vent lumière, la palette de ce « ciel changeant », les odeurs de « ce sable vivant », autant d'éléments « dont nous conservons au plus profond de nous la mémoire. »<sup>39</sup>

La ville enfin – petit port paisible de trente mille âmes dans les années vingt, « Sète, une île singulière » dit Valéry. A tout le moins une presque-île, sertie entre mer et étang, une mer qui pénètre au sein même de la ville lézardée de canaux et qui la nourrit grâce à ses thoniers esquissant un pas de slow au bout de leurs amarres ; une ville pelotonnée à l'ombre du Mont Saint-clair saupoudrée de « baraquettes ».

« Je suis très attaché à cette ville (...) une fidélité viscérale », <sup>37</sup> confie Vilar à Raymond Charrette. Elle constitue l'urne où sont enclos tous les souvenirs de l'enfance et de l'adolescence qui engendrent nostalgie et mélancolie, car c'est toujours avec une sensibilité à fleur de peau qu'il évoque la moindre manifestation, le moindre événement de la cité :

« J'assiste aux joutes du lundi de la Saint-Louis. (...) Du fond de la lumière accourent pêle-mêle les images oubliées, les paroles anciennes, le tohu-bohu de l'enfance. Tout ce mariage de choses familières émeut et aussi bien attriste. »<sup>40</sup>

Mais la ville lui paraît être avant tout d'une importance insigne eu égard à sa formation, sa sensibilité d'artiste en devenir, « capitale à la fois dans mes recherches d'artiste et dans la permanence d'une certaine sensibilité. »<sup>39</sup> Cette permanence, à jamais inscrite en lui, de l'apport de cet environnement géographique permet de saisir l'explication qu'il donne de sa « fidélité aux nuits, au plein air avignonnais par mes origines et ma vie adolescente »<sup>41</sup>, car c'est là tout « ce qui t'amarre à jamais à ces quais quand tu tentes de mieux comprendre. »<sup>38</sup>

Comme son contemporain Camus, c'est dans les brumes et les brouillards parisiens, les cieus sans horizon de la capitale que Vilar prendra conscience de « ces besoins nécessaires » familiers et banals, mais soudain magnifiés et auxquels il avait renoncé un soir d'adolescence. Et, après quinze années d'obscurité et de douleur, c'est Avignon, son soleil, ses nuits sereines, qui ressuscita la nécessité de ces besoins et qui, dès lors permettra de

---

<sup>37</sup> « Propos et confidences », Radio Canada.

<sup>38</sup> *Mo*, 21-9-1966.

<sup>39</sup> *JVPLM*, 7.

<sup>40</sup> *Mo*, 1-9-1955, 233.

<sup>41</sup> *L'Herne*, « notes pour un dialogue avec Gilles Sandier », 1967, 15.

changer de cap et de tracer une route nouvelle, oubliant à jamais le pessimisme des « pièces noires », ainsi désignera-t-il ses premières réalisations.

## 1.2. *L'ascendance familiale*

Père, mère, épouse, tous sétois : Vilar n'a de cesse de revendiquer haut et fort cette pureté languedocienne. « Sétois de vieille souche du côté de sa mère certes, mais pas du côté de son père », corrige Andrée Vilar.<sup>42</sup> Les Biron sont marinières depuis toujours, originaires de Sète ou de l'étang de Thau. Le grand-père maternel de Vilar, Jean Biron, est arrimeur dans les cargos. Il « fait » l'Amérique du Sud, tout comme son père avant lui. La grand-mère est native de Marseillan.

Vilar évoque rarement sa mère. Née dans une famille humble, « ma mère était une femme très modeste, effacée, timide, soumise ; d'une classe sociale peut-être inférieure à celle de mon père. »<sup>43</sup> Si son affection était « parfois un peu rude », elle portait « une attention constante à ma santé ; il n'y a pas eu de problèmes du côté de ma mère. »<sup>44</sup> Andrée Vilar observe que cette femme « n'avait aucune espèce de culture, et son mari l'a toujours épatée », peut-être à cause de « leur grande différence d'âge. »<sup>45</sup>

Les Vilar sont Cerdans d'origine, un petit village, Err, très proche de la frontière espagnole. Le terme « vilar », orthographié avec un ou deux « l » n'est pas rare sur l'autre versant pyrénéen pour désigner des toponymes. Le père de Vilar possédait une ferme à Bajandes, près de Saillagouse, et, à l'adolescence, Vilar y séjournait parfois durant les vacances. « Je me souviens pendant la guerre de ma belle-mère faisant des expéditions à Err pour rapporter quelques vivres. »<sup>42</sup>

Laboureurs, métayers, petits propriétaires de fermes morcelées par les héritages, les Vilar, comme beaucoup d'autres, se font maçons ou colporteurs à la mauvaise saison. Ils descendent dans les bourgades et les villes du Roussillon et du Languedoc, font commerce de mercerie, de draps, de linge de maison. Quelques-uns s'y fixent. On compte ainsi dans la famille un chanoine, Isidore Vilar, curé de Collioure au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle. Pourquoi s'expatrier ? Écoutons Paul Boyé, ami de Vilar et lui-même originaire de la Cerdagne :

« Ce n'étaient que petites propriétés avec de nombreux héritiers. C'était tellement fractionné qu'on ne pouvait plus y vivre, ni même y survivre. Songez que j'ai acquis une parcelle d'un hectare sur laquelle il y avait vingt-quatre propriétaires. »<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Andrée Vilar, entretien, Sète, 8-9-1980.

<sup>43</sup> Pierre Bugard, *Le Comédien et son double*, 213.

<sup>44</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>45</sup> Andrée Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990. (Catherine Biron était née en 1884, son mari en 1871.)

<sup>46</sup> Paul Boyé, entretien, Sète, 27-10-1983. (Devenu industriel du vêtement, il sera l'un des mécènes de Vilar. cf « Il faut ici remercier deux amis sétois, di Rosa et Boyé qui m'aidèrent de leur argent. » *TSP*, 55.)

En 1860, le grand-père paternel, Côme Vilar, marié à une espagnole de Catalogne, ne remonte pas. Il pose son baluchon à Sète et ouvre boutique – mercerie, bonneterie, chaussures – au treize de la rue Gambetta, en plein centre ville, à deux pas de la Halle et de la Mairie. « Mon grand-père était déjà un petit commerçant. »<sup>47</sup> Son fils Etienne lui succède, épouse Catherine Biron en 1911. Jean Vilar naît de cette union le vingt-cinq mars 1912, dans une famille de ce qu'il convient de qualifier de « petite bourgeoisie » : ni riche, ni pauvre. L'affaire semble avoir connu une relative prospérité puisqu'Etienne Vilar emploie deux à trois vendeuses. Mais la crise de 1929-1930 plonge l'entreprise familiale dans la difficulté – « J'avais dix-huit ans. » Au bord de la faillite, le père octroie, le dimanche matin, ce qu'il appelle « le prêt hebdomadaire » : « Cent sous. Je ne peux pas te donner plus. »<sup>48</sup>

La crise et le système industriel du type « usines de chaussures Bata » avaient contraint « à la misère la très modeste exploitation familiale. »<sup>48</sup> Aussi, quand bien plus tard, au cours d'une tournée du TNP en Tchécoslovaquie, ses hôtes lui proposeront une excursion aux usines Bata à Prague, « ce système de concentration industrielle capitaliste hier, aujourd'hui socialiste », il se rappellera la ruine de son père : « Bata, un nom célèbre dans la famille. C'était l'ennemi. Non, merci, le fils ne peut visiter les usines Bata. » Bonne route, « et saluez pour moi les ex-usines Bata. »<sup>48</sup>

Bien d'autres drames affectent cette famille. Etienne Vilar prend en charge les deux enfants de sa sœur, Marie Vilar-Andrieux, devenus orphelins de père et de mère ; une sœur, morte dans sa première année ; un frère, Lucien, né en 1920 et mort à dix-neuf ans, « un coup terrible pour moi qui m'a bouleversé pendant plusieurs années. »<sup>49</sup>

Et la foi n'est pas d'un grand secours pour apaiser cette famille quand frappe le malheur. Les parents de Vilar ne sont pas pratiquants, malgré « le fonds catholique auquel appartient ma famille, fort incroyante au demeurant. »<sup>50</sup> Le père ne semble pas être athée, plutôt « agnostique ; mais je ne l'ai jamais vu pratiquer. » Il n'était pas non plus « un voltairien. » Et il tenait à respecter « les opinions religieuses d'autrui. » Des deux parents, « c'est certainement ma mère qui était croyante. »<sup>50</sup> Vilar a vécu dans un foyer « où les problèmes religieux n'ont jamais constitué une question quotidienne. » Il a fait sa première

---

<sup>47</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>48</sup> *Mo*, 29-3-1955, 183.

<sup>49</sup> Bugard, op.c. 213.

<sup>50</sup> « Ce que je crois – Pour Grasset », 4.

communion. « J'ai avalé Dieu. » La tolérance restait la règle : « je me suis marié sans aucune opposition de mes parents dans une famille protestante.<sup>51</sup>

Vilar raconte volontiers avoir beaucoup appris dans l'échoppe familiale. Appris à savoir vendre. Son père lui rappelait maintes fois de combien de mots il fallait user avant de convaincre le chaland. Jeune, il lui est arrivé de vendre « un peu de tout », et « pas seulement des choses assez plaisantes pour un adolescent, c'est-à-dire des corsets, même des soutiens-gorge. »<sup>52</sup> Avoir eu ce contact avec le commerce lui paraîtra nécessaire dans le domaine du théâtre. Il s'agit là de « vendre une marchandise honnête. »<sup>52</sup> Bien loin d'une tour d'ivoire, cette pratique artistique se doit de proposer au spectateur, son « client », le résultat de son travail :

« J'ai dit un jour à un grand esprit critique que le directeur du T.N.P. était un boutiquier tout aussi bien qu'un artiste régisseur. »<sup>53</sup>

Vilar est beaucoup plus disert à l'endroit de son père qu'il ne l'est à l'égard de sa mère. C'est qu'Etienne Vilar apparaît être un personnage. Il aurait souhaité faire des études. Côme l'a retiré de l'école à douze ans. « Il a littéralement cassé la vie de mon père », déplore Vilar.<sup>54</sup> Ce commerçant devient un autodidacte, et comme tout autodidacte, s'empare de tout dans le plus grand désordre : livres à bon marché ; coupures de journaux méthodiquement classées. Il s'initie à la musique : « mon père s'est fait par lui-même sa culture (...). Il avait appris tout seul le violon. »<sup>54</sup>

Année après année, il constitue une bibliothèque que Vilar évoque souventes fois avec admiration, voire avec un zeste d'exagération : « deux à quatre mille volumes », confie-t-il en 1967 ;<sup>55</sup> « des milliers de volumes de « La bibliothèque populaire à dix centimes »<sup>56</sup>, magasin anthologique de la poésie, de l'histoire, du roman, du conte, des religions, du théâtre. »<sup>57</sup> Confucius y voisine avec Nodier, Montesquieu côtoie le Coran, Montluc et Clovis Hugues séjournent à côté de Boileau... Tout cet ensemble « dans une grande armoire et un très vaste placard. »<sup>57</sup> Certes, pour contenir des milliers de volumes lesdits meubles doivent être impressionnants.

Andrée Vilar corrige quelque peu ce tableau :

---

<sup>51</sup> Moussa Abadi, entretien, INA/radio, 1963. (Voir aussi Radio Canada.)

<sup>52</sup> « Jean Vilar raconte », disque Barclay, 1965.

<sup>53</sup> « Conférence », Sorbonne, 15-3-1961.

<sup>54</sup> Bugard, op.c.214.

<sup>55</sup> Michel Polac, entretien, « Bibliothèque de poche », ORTF/INA, 1967.

<sup>56</sup> « Collection des grands auteurs anciens et modernes fondée en 1863. »

<sup>57</sup> *CHR*, 56.

« Moi, ça, j'en ai entendu parler. J'ai jamais vu les livres. Tout au plus, traînaient par là quelques Balzac ou quelques Dumas ; Paul Féval et des romans de cape et d'épée ; quelques Stendhal, et Hugo aussi. Mais il n'y avait pas des tonnes de livres dans cette maison, non. »<sup>58</sup>

Selon elle, son beau-père était « un homme qui avait des idées, des opinions », qui regrettait plus que tout de n'avoir pu faire des études, « mais je n'ai jamais eu l'impression d'avoir affaire à un homme cultivé. »<sup>59</sup> Voici donc pour la fameuse bibliothèque un rien valorisée par Vilar, une légende par lui-même créée ; mais il serait erroné de nier l'importance de celle-ci pour la formation de l'enfant et de l'adolescent.

« Un républicain laïque », Etienne Vilar. Boyé et Andrée Vilar s'accordent sur ce point. « Tous deux membres du Parti Socialiste », précise le premier en évoquant son propre père et celui de son ami.<sup>60</sup> Andrée Vilar, quant à elle, affirme qu'il « n'était pas membre d'un parti. »<sup>59</sup> Les deux appréciations ne sont pas forcément contradictoires. Andrée Vilar n'ayant fait la connaissance de son futur beau-père qu'en 1942, elles peuvent correspondre à des périodes différentes. En tout cas, un homme qui s'impliquait dans la vie de la cité, « président du syndicat des locataires. »<sup>61</sup> Sa belle-fille rappelle une photo où on le voit prononcer un discours, un bouquet à la main qu'il offre à une jeune fille qui avait eu un prix de je ne sais quoi.<sup>59</sup> Très attaché à « sa ville », il publiait à l'occasion « quelques chroniques » touchant à la vie sétoise dans la presse locale. « Il bénéficiait d'une certaine notoriété. »<sup>62</sup>

Cet homme ne manquait pas de faconde, « avant tout beau parleur. » Bénéficiant d'une « espèce de facilité pour s'exprimer », il lui arrivait de marteler des opinions bien frappées, un rien déconcertantes parfois. Ainsi habitait-on loin de la mairie, on était vraiment des paysans : "Il est très bien votre appartement, mais trop éloigné de l'hôtel de ville" avait-il dit un jour à ma mère.<sup>63</sup>

Devenu poujadiste dans les années cinquante, et comme nombre de ses confrères, séduit par le tribun de Saint-Céré :

« il ne parlait que du petit commerce, furieux contre les grandes surfaces, les Bata. Et lorsque Jean essayait de lui faire voir les choses sous un jour plus large, c'étaient entre eux d'authentiques joutes sétoises. »<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> Andrée Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>59</sup> Cf 58.

<sup>60</sup> Boyé, entretien, Sète, 27-10-1983.

<sup>61</sup> Bugard, op.c.214.

<sup>62</sup> Paul Boyé, 27-10-1983. (Les Boyé et les Vilar, Cerdans, 15 et 13 rue Gambetta ; l'épouse de Boyé originaire d'Err tout comme le grand-père Côme, sont très liés. Les parents de Vilar disparus, Boyé rachète leur fonds de commerce et leur appartement.)

<sup>63</sup> Andrée Vilar, 10-8-1990.

Et d'évoquer les discussions épiques de temps à autre entre père et fils, qui ne manquaient pas de déclencher l'hilarité des témoins. Faisant allusion au qualificatif de « protestant » dont on a souvent affublé son mari, Andrée Vilar de conclure que « la rigueur protestante, c'était dans ma famille, mais chez les Vilar, c'était plutôt la rigolade. »<sup>63</sup>

Elevé dans le respect du père, Vilar « avait beaucoup d'admiration pour lui, beaucoup. C'était le père. Le père à respecter. »<sup>64</sup> Il en donne toujours une image magnifiée, image sous-tendue par l'amour filial et la vénération, ce que confirme Boyé : « dès l'enfance Jean était très proche de son père. »<sup>65</sup> « Mon père n'était pas un homme sévère, pas du tout. »<sup>66</sup> Il y avait tout de même quelques bornes à cette mansuétude. Boyé en témoigne. Ses parents décédés, Vilar demande à son ami de lui remettre la serrure de l'appartement familial en souvenir et lui explique :

« Quand je rentrais le soir, j'avais beau faire très doucement, elle faisait beaucoup de bruit. Je réveillais toujours mon père qui me faisait une drôle de sortie. Je la maudissais. »

Vilar toutefois n'avait aucune raison de se plaindre de tels parents, « très libres d'esprit et libéraux à l'égard de leur fils. »<sup>67</sup> Quel est donc cet enfant, apparemment protégé par les siens ? Boyé nous éclaire. Bien qu'il n'y ait pas eu entre eux « de complicité, de jeux » - Boyé a sept ans de plus que Vilar – il le voit grandir et l'intimité qui unit les deux familles crée « une complicité de voisinage. » Ce n'est que plus tard qu'ils se lieront d'amitié :

« Enfant, c'était un garçon très pensif, rêveur, très sérieux dans son jeune âge. Un tout petit peu renfermé. Un peu solitaire. Oui, c'est exact, renfermé. »<sup>68</sup>

Et quand bien plus tard, il l'invitera à une partie de pêche à la truite en Cerdagne – « ce n'était pas du tout son genre » - il observe « une journée de gaieté, d'enthousiasme comme j'en ai vu rarement chez lui, même adulte. Oui, une exception. »<sup>69</sup> Cette propension au rêve, à la solitude, son autre ami sétois, Antoine di Rosa, la confirme. Lui non plus n'est pas un camarade d'école, plus âgé de trois ans. Ils se sont connus et liés au début des années vingt grâce à la musique, tous deux élèves du conservatoire municipal de Sète, « dans la même classe de violon dans les années vingt, vingt-deux. Il ne se livrait pas. Il était plutôt pudique et timide. »<sup>69</sup> Bon camarade au demeurant, mais « toujours un peu froid et enclin à la

---

<sup>64</sup> Andrée Vilar, 10-8-1990.

<sup>65</sup> Paul Boyé, 27-10-1983.

<sup>66</sup> Bugard, op.c.213.

<sup>67</sup> *L'Herne*, op.c.15.

<sup>68</sup> Boyé, 27-10-1983.

<sup>69</sup> Antoine di Rosa, entretien, Sète, 28-10-1983.



rêverie. »<sup>69</sup> Et de préciser que Vilar ne comptait que trois ou quatre amis, et il était du nombre. Avec un certain Charles Grégoire, et Jean Barillon, « son ami préféré » selon Boyé : « ils avaient le même âge et allaient en vacances à Collias, dans le Gard, où les parents de Barillon possédaient une maison. »<sup>68</sup>

« J'étais un enfant sage ». <sup>70</sup> Le personnage de Côme dans *Chronique romanesque* rêve « de cette heure ancienne de l'enfance où, de retour du collège », il se plaçait derrière la vitrine du magasin pour regarder « passer les filles dans la rue. »<sup>71</sup> Et alors... Vilar de mesurer, d'apprécier « ce qui reste de ceux qui vous ont formé, père, mère, amis : honnêteté, dignité, travail, économie. »<sup>72</sup> Autant de qualités qu'il fera siennes.

---

<sup>70</sup> C.M.J.V, n°90, 2004.

<sup>71</sup> CHR, 141.

<sup>72</sup> Disque Barclay, op.c.

### 1.3. L'école de l'ennui

« Je suis naturellement mal né intellectuellement », note Vilar en 1967.<sup>73</sup>

Il garde un très mauvais souvenir du collège de Sète – aujourd'hui lycée Paul Valéry – où il a suivi sa scolarité de la dixième à la terminale, et de l'enseignement traditionnel qui y était dispensé. L'école a constitué pour lui un véritable cauchemar, le temple de l'ennui. Il la fréquente contraint et forcé. Tous les textes dans lesquels il évoque ses études rappellent cet échec. Sans doute faut-il voir dans ce traumatisme la raison de sa décision de placer ses enfants dans un établissement pratiquant la méthode Montessori – méthode découverte quand il assura des cours dans une école de ce type en 1936.

« Alors commença pour moi l'écheveau de mes malheurs lycéens », consigne-t-il dans un de ses récits autobiographiques.<sup>74</sup> Heureusement, son père veille et tient serrée la bride :

« Je suis très reconnaissant à mon père de m'avoir obligé à poursuivre mes études. (...) Il m'a maintenu au collège à un âge où l'on n'est pas toujours désireux d'apprendre. »<sup>75</sup>

Faut-il faire l'hypothèse que sans cette exigence paternelle, les études eussent été abandonnées prématurément ? Vilar soupçonne là la source des désordres qui troubleront son esprit : timidité, introversion, inquiétude, goût du silence et de la solitude... que ses amis soulignent fréquemment. « Certains traumatismes psychologiques que j'ai subis dans l'enfance et dans l'adolescence » ne sont pas le fait des relations parentales, mais « dus à l'enseignement officiel, qui en est responsable. »<sup>76</sup>

Les quelques documents retrouvés dans les archives de Vilar : palmarès et distributions de prix n'attestent que d'une scolarité bien banale. Rien de notable ; tout au plus, ça et là, quelques maigres accessits, la plupart dans des disciplines considérées comme secondaires. Par exemple, en quatrième : premier accessit en dessin, troisième en récitation et en latin. Ou encore en troisième : troisième accessit en dessin : « à douze ou treize ans, j'étais un de ces mauvais élèves, un élève qui n'étudiait pas les auteurs au programme. »<sup>77</sup> Vilar est en classe de troisième en 1925-1926. Il obtient son baccalauréat en 1930, à la session de septembre selon Bardot.<sup>78</sup> On peut donc faire l'hypothèse qu'il a redoublé une classe. Laquelle ? La terminale ?

---

<sup>73</sup> *L'Herne*, op.c.15.

<sup>74</sup> *La Fin de l'adolescence ou le voyage avec le cantonnier*, 24.

<sup>75</sup> Bugard, 214, op.c.

<sup>76</sup> *L'Herne*, op.c.15.

<sup>77</sup> Polac, op.c.

<sup>78</sup> Bardot, *Jean Vilar*, 21.

« L'année du bac vint. Il travailla mal. Il échoua à ses examens. »<sup>79</sup> On mesure là, dans « la preuve constante de cet échec », l'origine de son manque de confiance en soi dont on trouve maintes manifestations. « Il désespérait de ne jamais réussir. »<sup>79</sup> Peu attentif, il rêve, passe le temps à toute autre chose qu'à suivre le cours dispensé : « dans un coin de la classe, Jean Vilar venait de terminer le premier sonnet de sa vie. »<sup>80</sup> Il parvient donc à obtenir le précieux viatique : « pénible bachelier provincial », confesse-t-il en 1954<sup>81</sup>, mais tout de même « bachelier latin-grec », clame-t-il lors de son adaptation de *La Paix* d'Aristophane.

« En fait, je suis un autodidacte, comme mon père. »<sup>81</sup> Vilar autodidacte ; une formule qui fait florès dans maints articles qui lui sont consacrés voire dans certaines biographies. Or, à l'époque où Vilar devient bachelier, seuls deux pour cent d'une classe d'âge accèdent à ce diplôme. En 1931, la faculté des lettres de Bordeaux ne compte que sept cent cinquante étudiants.<sup>82</sup> Pour laborieuses qu'aient été ses études, Vilar appartient à une infime minorité de privilégiés qui bénéficie du savoir et de la connaissance. Antoine, Gémier, Dullin sont des autodidactes ; Vilar non. C'est là une nouvelle perle de la légende vilarienne, à laquelle lui-même donne crédit.

Etudes difficiles, soit. Mais son père joue un rôle primordial dans sa construction intellectuelle et même artistique. Frustré de culture, authentique autodidacte, lui ; « il a su susciter en moi ce qu'il n'avait pu réaliser chez lui. »<sup>83</sup> Dès l'enfance, il surveille « tous les jours » leçons et devoirs, même dans « les matières qui ne sont pas les siennes », mathématiques et sciences. Tâches scolaires, invite à la lecture, apprentissage de la musique, trois domaines essentiels de l'influence paternelle. « Mon père conduisait les affaires et l'éducation. Il s'occupait beaucoup de moi. »<sup>83</sup> Il impose à son fils l'étude du latin en sixième, du grec en quatrième : « il m'a suivi de la dixième jusqu'au bachot »<sup>84</sup>, et de conclure :

« Il y a chez les autodidactes qui n'ont pas reçu la culture une telle volonté pour que leurs enfants ne subissent pas les mêmes dommages qu'ils veillent sur leurs études plus encore que sur leur santé. »<sup>85</sup>

Et si Vilar n'a pas mesuré « durant l'enfance et l'adolescence » cette prégnance du père, il lui en garde une grande reconnaissance : « c'est ce qui m'accroche à la culture

---

<sup>79</sup> « Farci de rêves », 1930.

<sup>80</sup> *La Fin de l'adolescence...*, 23.

<sup>81</sup> *Mo*, avril 1954, 103.

<sup>82</sup> Archives et *Bulletins* de l'université Michel Montaigne, Bordeaux 3.

<sup>83</sup> Bugard, 213, op.c.(Voir aussi « Autoportrait. »)

<sup>84</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>85</sup> Radio Canada, op.c.

populaire. »<sup>86</sup> Initiation à la lecture, disions-nous : « il m'a maintenu sans sévérité autour des livres. »<sup>87</sup> Dès l'enfance, son père lui fait partager son admiration pour Hugo, lui apprend « Waterloo, Waterloo, morne plaine » à un âge où il savait « à peine lire. »<sup>88</sup> Travaillant *Ruy Blas* plus tard, Vilar s'en souviendra : « Hugo : affection, tendresse pour cet homme. »<sup>89</sup> C'est durant l'enfance qu'il va découvrir puis cultiver le plaisir de lire, plaisir qui ne le quittera plus. L'importance capitale qu'il attribuera au livre par la suite – songeons à son souci, avec la création de la « Collection du Répertoire du T.N.P. », de voir le spectateur qui, achetant le texte de la pièce vue, va constituer sa bibliothèque – trouve ici même sa source. « J'ai toujours beaucoup lu. J'appartiens à une famille de dévoreurs de papier. »<sup>90</sup>

Bien évidemment, à huit-dix ans, les toutes premières lectures, « des lectures assez faciles »<sup>91</sup> le plongent dans les romans de cape et d'épée. Œuvres de Zévaco, de Paul Féval, auteurs incontournables du genre ; et aussi, immanquablement, « *Les Trois mousquetaires*. »<sup>91</sup> Mais la grande période de lecture commence vers la quinzième année. Elle n'a jamais cessé : « c'est même devenu chez moi une manie. »<sup>91</sup> Et de confesser qu'il n'a lu *Moby Dick* qu'en 1963 – lecture d'ailleurs inachevée parce que quelqu'un avait dû dire « A table ! », et d'avouer en 1967 qu'il n'a pas encore eu le loisir – aveu pour le moins surprenant – de lire *Don Quichotte*.<sup>91</sup>

Et voici qu'il découvre Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « je devais avoir quinze ans. » Ce recueil lui fait une forte impression, met tous ses sens en émoi, tant « par la beauté des vers » que par le contenu « sentimental et sensuel. » Bien de ces poèmes ont, lui semble-t-il, « un souffle et une ampleur » qui lui rappellent – parallèle un rien étrange – « le souffle et la force d'Eschyle. »<sup>91</sup> Ensuite vient le temps de l'auteur de *Lorenzaccio* : « il y avait tout Musset dans la bibliothèque de mon père ; je l'ai lu en entier. » *La Confession d'un enfant du siècle* l'a particulièrement marqué « à quinze ans, ça frappe. » Il y perçoit le témoignage de « cette inquiétude d'êtres jeunes avant d'entrer dans la collectivité et qui ont du mal à s'y insérer. »<sup>92</sup> Et Dieu sait si pour l'adolescent qu'il est, ce passage à l'âge adulte sera long et difficile. Tous ses récits autobiographiques en témoignent.

---

<sup>86</sup> Bugard, 213, op.c. (Voir aussi « Autoportrait »)

<sup>87</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>88</sup> *Mo*, 24-2-1954, 77.

<sup>89</sup> *Mo*, 26-3-1954, 95.

<sup>90</sup> « Vilar parle », *Arts*, 12-12-1965.

<sup>91</sup> Polac, op.c.

<sup>92</sup> Polac, op.c.

Autant de lectures, « outre celles que l'école impose » qui mettent l'accent sur son attrait pour la transgression, l'interdit ; cette nécessité de se soustraire à la rigidité de l'école, trait de caractère qui se manifesta souventes fois : dire « non », déjà. Tout compte fait, « tout ceci est plus important que le lycée », tant il est persuadé que c'est l'auteur « qui n'est pas au programme qui va attirer. » Et d'émettre le vœu de voir dans les établissements scolaires « un Socrate, un directeur de lecture »<sup>92</sup>, fonction tout autant essentielle que bien d'autres.

Ce refus « du programme imposé » se confirme. L'élève Vilar le ressent à l'égard des classiques : « à l'époque, j'avais une réaction anti-Racine, anti-Molière », précisément parce que le lycée les propose. Refus de la norme, refus du littérairement correct, mais aussi comportement caractéristique ou à tout le moins fréquent, à l'heure de l'adolescence. Toutefois, à cause de l'insistance paternelle, quand vient le temps du baccalauréat Vilar a lu « un ou deux Corneille », sans doute « un des seuls de sa classe » à l'avoir fait : on pouvait « très bien passer le bac sans jamais avoir lu Corneille ou Racine. »<sup>92</sup>

Son admiration allait alors vers « les romantiques. » Il se souvient avoir « lu, annoté vers quinze ans *La Préface de Cromwell*. » Il lit *Ruy Blas*, *Hernani*, découvre Shakespeare, Rimbaud, Verlaine. Et imitant son père, il apprend par cœur textes et poèmes :

« C'est une chose qu'il faut conseiller aux très jeunes. (...) Les pages que l'on aime, il faut les apprendre. »<sup>92</sup>

Il aime éprouver « ce plaisir de lire tard dans la nuit. »<sup>93</sup> Toujours féru de cette « manie », devenu adulte il édicte quelques principes bons à la gouverner :

« Peut-être ne pas lire beaucoup. Mais lire régulièrement. »<sup>92</sup>

Et quand on a lu une heure ou deux, savoir interrompre, « ne pas trop dévorer absolument des livres » ; au contraire, « savoir rester avec soi-même. »<sup>92</sup> La lecture appelle l'écriture chez le jeune Vilar, deux activités complémentaires. « Dès l'âge de treize ans », il s'y essaie, compose des poèmes, des récits.<sup>94</sup> Persuadé « dès douze ans » que sa vie « serait une vie de créations »<sup>95</sup>, il dit avoir beaucoup écrit entre treize et vingt ans.

Rôle du père aussi dans le domaine de la musique : « mon père est pour beaucoup dans ma formation esthétique. »<sup>94</sup> Après avoir appris « tout seul le violon », dès l'âge de six ans et trois mois, « il avait marqué la date sur mon cahier de musique », tous les jours, dimanche compris, il lui a donné sa leçon de violon et ce « jusqu'à quatorze ans ». Et en ce domaine aussi Vilar souligne la directivité du père, « il m'a conduit vers la musique, il m'a imposé la

---

<sup>93</sup> *Mo*, 26-3-1954, 95.

<sup>94</sup> Bugard, 214, op.c.

<sup>95</sup> *L'Herne*, op.c.15.

musique. »<sup>96</sup> Rappelant son goût pour la musique, l'âge venu – des heures d'écoute « sur mon phono » - il se remémore cette influence : « je ne remercierai jamais assez mon père d'avoir placé son fils devant un pupitre. »<sup>97</sup> Ce sera ensuite le conservatoire municipal où il rencontrera son futur ami, Antoine di Rosa.

Etudes sans enthousiasme, mais compensées par le rôle déterminant du père dans la formation intellectuelle du jeune Vilar, et ce avec une intransigeance sans faille. Sans la moindre brutalité, le père impose, impose tout. Attitude sans nul doute rarissime, du moins à cette époque, que celle de ce modeste commerçant suivant son fils avec autant de dévouement affectueux que de fermeté : « ce n'est que plus tard que l'on mesure ce que l'on doit à ceux qui vous ont élevé. »<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>97</sup> Mo, 10-10-1956.

<sup>98</sup> Polac, op.c.

« Que de fois ai-je attendu l'aube sur une mer découragée. »  
Gide.

#### 1.4. *Hilda la morte ou l'adolescence*

Nous empruntons le titre de cette partie à un texte de quelques pages manuscrites à la jonction entre le terme de la vie sétoise de Vilar et son départ à Paris.<sup>99</sup> *Hilda la morte* conte l'histoire d'un adolescent que ronge la nostalgie de l'enfance et qui refuse le passage vers l'âge adulte en se réfugiant dans le rêve. Hilda vient le visiter dans la nuit : « un être se glisse autour de moi. Je sais que c'est Hilda, mon enfance. Hilda la morte. »<sup>100</sup> Vilar prend conscience avec effroi que la sérénité des toutes premières années, l'état de grâce prennent fin : « un être nouveau naissait en moi. J'allais perdre à jamais mon enfance. » Les « manèges enfantins » ne sont déjà plus qu'un souvenir, « ce que j'allais désormais appeler la jeunesse était là. »<sup>100</sup>

L'adolescence à Sète, ce sont en tout premier lieu les amis : Jean Barillon – les liens privilégiés qui les unissaient tous deux ont été soulignés par Boyé. Vilar les rappellera trente ans après :

« Pour Jean Barillon, pour Jean, en souvenir des longues soirées sétoises du quai de Bosc, entre seize et vingt ans, avec la fidèle amitié de Jean. » Sète, août 1957.<sup>101</sup>

Et aussi Antoine di Rosa, le camarade du conservatoire ; Charles Grégoire, étudiant à Montpellier ; les frères Pinet, Alexandre, de l'âge de di Rosa, et son cadet, Jean, futur prix de Rome, du même âge que Vilar et Barillon. Les deux frères vivaient « dans un appartement payé par leur père, divorcé, riche courtier en vin. »<sup>102</sup>

Au hasard des loisirs laissés par les études – lycée pour les uns, faculté pour les autres – les rencontres s'organisent. L'ennui pèse dans cette ville de province, il convient d'inventer des passe-temps. « On a routiné sa vie. »<sup>103</sup> Ils donnent lieu à des promenades et à des discussions sans fin. On escalade le Mont Saint-Clair, colline abandonnée à la pinède et

---

<sup>99</sup> « Divers documents pour *Hilda la morte* », 15 feuillets manuscrits, inédits, paginés de 5 à 19, fonds Jean Vilar, Avignon. C'est la trame de ce qui deviendra un récit autobiographique éponyme. Un détail permet de dater ce document : « j'ai été ajourné il y a six mois au service militaire. » Or cet ajournement « pour raison de constitution » date d'avril 1932.

<sup>100</sup> *Hilda la morte*, 2, 64 et 7.

<sup>101</sup> Carte TNP. dédicacée, fonds Jean Vilar.

<sup>102</sup> di Rosa, 28-10-1983.

<sup>103</sup> *Hilda la morte*, 2, 64 et 7.

parsemée d'une végétation sauvage, jusqu'aux Pierres blanches. Au détour des sentiers apparaissent les « baraquettes », pauvres maisonnettes faites de bric et de broc, édifiées à la diable sur des lopins de terre acquis pour trois francs six sous par des Sétois de condition modeste. A la belle saison, on y passe le dimanche en famille, entre amis. La bourgeoisie de la ville ne prêtait alors aucune attention à ce coin de broussailles - il en est bien autrement aujourd'hui. C'est un lieu idéal d'isolement pour la bande d'adolescents, propice à favoriser la flânerie et à dissimuler les primes amourettes.

On longe aussi les quais, le quai de Bosc qui borde le grand canal « parfois jusqu'à la Pointe longue » rappelle di Rosa. Au crépuscule, « on se balade sur le môle. »<sup>102</sup> L'été, la baignade et les plages ont leur faveur : plage du Petit estivant ou plage de la Corniche, chantée depuis par un autre Sétois, Brassens. Ou encore, distraction tout banale, traîner dans les cafés qui « abritent nos discussions interminables ».<sup>104</sup> On joue au billard, on multiplie les parties de baby-foot. Maurice « lit les journaux de Paris. »<sup>105</sup> Mais, vers six heures, il prend congé va « voir Marthe passer qui va chercher ses enfants à l'école »<sup>104</sup>, Marthe dont il est devenu amoureux.

Les discussions portent essentiellement sur la littérature, la musique, plus rarement sur la politique : « nous nous communiquons nos découvertes, nos émerveillements. »<sup>102</sup> Vilar évoquera ces lectures partagées, « lectures de jadis », dans des lettres à son ami : Huxley ; Montaigne « de l'amitié » ; les écrits de jeunesse de Giraudoux ; *Hernani*, « le roi d'Espagne hugolien. »<sup>106</sup> Ou encore il signalera qu'il vient d'achever *Les Faux monnayeurs* de leur auteur préféré. Boyé confirme cette boulimie qui s'est emparée de son voisin :

« Il lisait beaucoup, jeune homme. Je me souviens qu'il lisait Gide ; mais aussi Stendhal et *Le Père Goriot*. »<sup>107</sup>

Peu de contemporains, Gide et Valéry exceptés. « Proust, mais très peu. Et il y avait des auteurs du passé. »<sup>108</sup> De Boileau, « tu apprenais par cœur *l'Art poétique*. »<sup>109</sup> Sur un plan « purement intellectuel », Vilar aborde Valéry. S'il l'appréciera plus tard pour sa prose qui a « une séduction considérable » plus encore que pour ses vers, pour l'instant c'est *La Jeune*

---

<sup>104</sup> « Lettre de Maurice à... op.c. (rappelons, dans les récits autobiographiques, les modifications d'identités : Jean Vilar devient Maurice ; Claire Beaufort, Marthe Varlong. Cf « avertissement » en tête du chapitre 1.)

<sup>105</sup> *Matin de la vie*, cahier D.

<sup>106</sup> Lettres à di Rosa, 12-12-1934 ; 30-7-1938 ; 24-3-1943, archives di Rosa.

<sup>107</sup> Boyé, 27-10-1983.

<sup>108</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>109</sup> *CHR*, 69.



parque qu'il lit. Et aussi *Charmes*, découvert par son poème le plus connu, *Le Cimetière marin*, « la chose la plus difficile qui soit. »<sup>108</sup>

Mais l'ouvrage qui prend alors une importance capitale pour Vilar, bien au-delà de tous les titres précédents, ce sont *Les Nourritures terrestres* de Gide, rééditées en 1927. Il découvre le livre « à dix-huit ans » - donc en 1930 – avec ses camarades. Un texte qui a marqué sa génération, une référence eu égard à la révolte contre les conventions morales. Il a osé attaquer « des tabous comme l'homosexualité. »<sup>108</sup> Dans son groupe provincial, « à huit cents kilomètres de Paris », *Les Nourritures terrestres* « ont joué le rôle de libération, ont décomplexé. C'est important. »<sup>110</sup> Gide a ainsi « libéré mon adolescence et celle de beaucoup de mes camarades. »<sup>110</sup>

« Bon bourgeois » certes, « Gide était un révolutionnaire à sa façon, au point de vue moral. Avec la célèbre maxime novatrice « familles, je vous hais. », nous avions un maître (...) nous en avons fait notre devise, quelques jeunes Sétois. »<sup>108</sup> En 1970, Vilar note une identité de comportements « entre ce qui se passe aujourd'hui parmi la jeunesse » vis-à-vis des parents et de la société, et leur propre réaction au début des années trente : « nous l'avons-nous aussi éprouvé et exprimé. »<sup>108</sup>

Mais ne commettons pas de contresens à propos de la formule devenue célèbre de Gide. « Familles » n'est pas à prendre strictement au sens restrictif « père et mère ». « Familles » est à prendre comme désignant les cellules de base de l'organisation de la société, et donc ce qu'elles signifient au plan des pesanteurs, de l'immobilisme, du conformisme bourgeois. Carcans moraux, génératrices de tabous, les « familles » sont liberticides, vectrices des composantes d'une idéologie conservatrice dominante et dominatrice. Le refus de tout amour filial ne ressortit pas à cette perspective. Vilar insiste, durant toutes ces années, sur l'excellence des relations avec ses parents : « je ne crois pas qu'il y ait chez moi de combats contre mon père, sauf quelques heurts vers la puberté », ce qui constitue l'attitude de « tout adolescent normal. »<sup>111</sup> Il dit n'avoir jamais rencontré « une opposition de la part de ma famille. »<sup>111</sup> Pas le moindre grief à leur adresser, « l'esprit de mes parents n'était pas en question. J'étais très attaché à eux. »<sup>112</sup> Pas le moindre ressentiment à leur égard, seules l'affection et la reconnaissance : « je leur dois beaucoup. Peut-être que c'est par rapport à eux que beaucoup de choses se sont dessinées puis décidées pour moi. »<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Polac, op.c. (Vilar souligne avec insistance l'importance insigne de l'ouvrage quant à sa formation, dans tous les textes : Polac, Radio Canada, Bugard, disque Barclay.)

<sup>111</sup> Bugard, 210 et 214, op.c.

<sup>112</sup> Radio Canada, op.c.

Mais il s'agit là d'une appréciation a posteriori. A l'époque de l'adolescence, le jugement pouvait paraître moins laudatif. « Je suis de ceux qui ont réagi contre la famille. J'ai rompu avec elle à vingt ans. »<sup>112</sup> Cette contestation de la famille et de la société, « du point de vue sentimental, viscéral, du point de vue de rupture du cordon ombilical »<sup>112</sup>, ses camarades d'alors la partagent. « Un moyen coercitif », voilà ce que paraît être la famille pour eux : il convient donc le briser.

Dans la préface de la réédition de 1927, Gide s'étonne qu'on ait pu lire son ouvrage « comme une glorification du désir et des instincts. » Bien au contraire, « c'est plus encore une apologie du dénuement que j'y vois. »<sup>113</sup> Toutefois, Vilar et ses amis y lisent très clairement un vibrant témoignage en faveur d'une éthique qui propose l'homme délivré de toute contrainte morale. Le « familles, je vous hais » lancé par Ménalque, le maître à penser du narrateur, reste une dénonciation du conformisme. Le narrateur rapporte ses expériences multiples à travers les épisodes de sa vie et invite à goûter les nourritures terrestres : parfums du Sahel, oasis du bonheur, nuits avec les courtisanes, attentes impatientes des éphèbes... authentique hymne à la sensualité. Tous les ingrédients d'un voyage initiatique sont ici réunis, qui le conduit à la connaissance de soi et lui permet de prendre conscience que c'est là sa vie, que c'est là sa route et qu'il lui faut la revendiquer telle. Le livre est un révélateur. Il permet à Vilar une prise de conscience de ce qu'est sa vie, de ce qu'est sa ville. Soudain, tout s'éclaire et le paysage est désastreux.

A Sète, pas la moindre trace « d'intellectuels du coin » déplore ce dernier. Les influences ne passent que de « camarades à camarades, d'aînés à cadets », lui en seconde et un ami en terminale, ou encore le garçon possédant « une formation musicale importante »<sup>114</sup>, qui avait déjà passé deux ans à Paris. Si elle paraît, du moins superficiellement, séduisante, si « la vie y est douce » et si « tout y respire la joie de vivre », ce n'est qu'un trompe-l'œil. La « lettre de Maurice... » n'est qu'un long réquisitoire, une condamnation sans appel de Sète. S'apercevoir qu'il vit dans cette ville provoque en lui à présent « une répulsion instinctive ». Il juge « déplorable » l'état d'esprit de ses habitants, guettant les moindres faits et gestes, enclins à porter des jugements sur « telle attitude, tel comportement », adeptes du qu'en dira-t-on, dégustant les cancans. Vilar et ses camarades ressentent dès lors « une antipathie tenace et muette contre leur ville natale. » Un constat

---

<sup>113</sup> Gide « Préface », 1927.

<sup>114</sup> Entretien, Agnès Varda, France-Culture, 1966/INA 1988.

accablant s'impose à lui : sans concerts, sans spectacles, sans le plus ténu indice de vie artistique, « au point de vue intellectuel, ma ville est d'une pauvreté sans pareille. »<sup>115</sup>

Titulaire du baccalauréat, il faut bien faire quelque chose. Dans un tel contexte, quelle perspective s'offre à Vilar ? Le magasin familial ? Pas question. « Mon bachot en poche, je m'étais fait inscrire à l'université de Montpellier. Une université provinciale. Et c'est tout. »<sup>116</sup> La formule lapidaire finale en dit long sur l'état d'esprit. Faire des études n'est pas sa tasse de thé, nous le savons. Mais tenaillé par son père qui voit en lui l'occasion de sa propre revanche sur le sort, il cède, résigné, sans enthousiasme, sans conviction : « j'ai été formé en province comme on peut l'être, dans un collège à Sète et un tout petit peu par l'université de Montpellier. »<sup>117</sup> Notons enfin que le père de Vilar lit trois journaux : *Le Petit Méridional*, quotidien local, et deux titres parisiens, deux extrêmes, *L'Humanité* et *L'Action française*. « Je les lisais aussi. C'était intéressant avec *L'Action française* parce qu'il y avait des pages littéraires très importantes. »<sup>118</sup>

Les amis poussent parfois jusqu'au quartier des Métairies, derrière le Mont Saint-Clair, à l'extrémité ouest de l'étang de Thau. Là se trouve le stade du Football Club de Sète, club renommé dans les années trente, champion de France en 1934. Son prestige est tel que le jeudi, « des centaines de gamins jouaient là », sur le vaste champ de manœuvres de l'armée qui jouxte le stade. Avec ceux qui paraissaient doués, « les administrateurs du club formaient des équipes de petits. »<sup>119</sup> Si nous faisons allusion à ce fait de la vie sétoise d'alors, c'est parce qu'il donne naissance à une étrange légende concernant Vilar. Elle court ça et là sous la plume des chroniqueurs, du type « il est l'inter gauche du F.C.S. alors champion de France. »<sup>120</sup> On a quelques difficultés à imaginer le réformé de 1932 devenir comme par miracle un athlète de haut niveau.

Les témoignages recueillis permettent de rétablir la vérité. « Monsieur Schlegel, un des créateurs du F.C.S. possédait le terrain des Métairies sur lequel a été édifié le stade » dit Boyé.<sup>121</sup> Et à propos de la carrière de footballeur de Vilar, il est catégorique : « non, non,

---

<sup>115</sup> « Lettre de Maurice à... » op.c.

<sup>116</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>117</sup> Entretien, Gontard, Paris, bibliothèque G. Baty, Paris 3 Sorbonne nouvelle.

<sup>118</sup> Polac, op.c. (Dès 1931, Brasillach signe là sa « causerie littéraire. »)

<sup>119</sup> di Rosa, 28-10-1983.

<sup>120</sup> *Education et Théâtre*, Cahier bimestriel de l'Education populaire, n°7, mai 1951.(Revue du théâtre amateur autour des instructeurs nationaux d'art dramatique. En 1951, Rouvet en est le rédacteur en chef, Valde et Jacquemont y ont le titre de « conseillers ». La présentation faite de Vilar accumule les erreurs – sur sa date de naissance...-et tous les poncifs du mythe vilarien. En matière de légende, la palme revient sans conteste à cette revue.)

<sup>121</sup> Boyé, 27-10-1983.

attention à la légende qui est née on ne sait pas trop comment. »<sup>121</sup> Peut-être, bien postérieurement, à la faveur des matches amicaux que les comédiens du TNP. disputaient à Avignon contre l'équipe locale. Sur les clichés, on voit Vilar en tenue de portier. « A dix ou quatorze ans, il a fait comme d'autres, tapé dans un ballon aux Métairies, mais rien de plus. »<sup>122</sup> Et Andrée Vilar de conclure sur ce point : « mon père avait plus ou moins fondé le F.C.S. Mais pas de Vilar à l'horizon. »<sup>123</sup>

Une autre légende concerne la musique. « Dès l'âge de douze ans », écrit le chroniqueur anonyme d'*Education et Théâtre*, décidément très en verve, « il gagne sa vie comme violoniste de jazz. »<sup>120</sup> On sait Vilar violoniste avec son père, puis élève au conservatoire local. D'ailleurs, précise di Rosa, « le 28 mai 1926, nous avons joué devant Paul Dukas »<sup>122</sup>. Et d'aucuns de préciser que ce fameux orchestre auquel est censé appartenir le jeune Vilar animait régulièrement le Bar de la Marine à Sète. Qu'en dit di Rosa, qui était de la formation ?

« Nous jouions du jazz-band en petites formations. Nous étions cinq : une batterie, un piano, un banjo et deux violons. Nous faisions un peu de tout pour gagner quelques sous. »<sup>122</sup>

Cet orchestre anime les bals des fêtes votives dans les villages autour de Sète et de l'étang de Thau : Balaruc, Frontignan, Marseillan... « Nous allions passer trois ou quatre jours à Mèze. Nous étions logés, nourris et on nous payait. Et Vilar l'a fait. »<sup>122</sup> Et di Rosa d'ajouter, « mais pas d'orchestre au Bar de la Marine lequel n'était à l'époque qu'un boui-boui. »<sup>122</sup> Et si Vilar confie « j'étais assez bon violoniste, sans plus, mais pas pour envisager une carrière dans la musique »<sup>124</sup>, nous le surprenons toutefois apportant allégrement et sans vergogne du grain au moulin de la légende : « La musique, c'était mon premier métier. A douze ans, j'étais déjà un petit virtuose. Mon père était violoniste à Sète. »<sup>125</sup> Diantre, voilà une exagération digne d'un personnage de Pagnol, gasconnade d'un authentique méridional.

Et le théâtre ? Quels faits auraient pu susciter l'éveil de sa vocation future ? Pas le moindre – Vilar ne cesse de le dire et de le répéter. « Quand j'étais enfant, le théâtre était une fête que je ne pouvais pas m'offrir souvent » déclare-t-il un jour à Jeanne Laurent.<sup>126</sup> Une fête vraiment ? Le théâtre, Vilar l'ignore ; il ne sait pas ce que c'est. « Je ne sais pas si j'aimais le

---

<sup>122</sup> di Rosa, 28-10-1983.

<sup>123</sup> Andrée Vilar, 10-8-1990.

<sup>124</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>125</sup> « Dossier *Macbeth* à la Scala », 1964.

<sup>126</sup> J. Laurent, « Projet de livre Jean Vilar », fonds J. Laurent, Arsenal, 6.

théâtre ; à Sète il n'y en avait pas. »<sup>127</sup> Pas de troupe fixe, tout au plus quelques rares tournées de spectacles venues de la capitale. « Entre 1912 et 1932, le théâtre ne quittait guère les portes de Paris. »<sup>128</sup> Entre treize et vingt ans, « je ne crois pas que j'aie vu plus de dix spectacles au Théâtre municipal »<sup>127</sup>, alors que dans le même temps, il confie avoir découvert « trois à quatre cents films », dont à treize ans *Le docteur Caligari*, de Weine<sup>127</sup>. Quasi absence de théâtre : ceci explique cela. Mais un autre phénomène, d'ordre sociologique, rend compte de ce peu d'intérêt, l'appartenance sociale. Le milieu de Vilar n'a pas « le goût d'aller au théâtre. »<sup>127</sup> Dès lors il n'est pas incitatif et vivre « au milieu de parents, d'amis qui eux non plus ne pensaient pas au théâtre, pas du tout »<sup>129</sup> ne peut que constituer un handicap. Les trop rares occasions ne font pas le larron. « Il n'était pas question de théâtre. Et Vilar ne paraissait pas s'y intéresser », conclut di Rosa.<sup>130</sup>

En de telles circonstances peut-on être attiré pas la pratique théâtrale ? A Sète, très peu d'événements « incitaient un jeune homme à faire du théâtre, et à vingt ans personne ne soupçonnait que je monterais sur les planches. »<sup>131</sup> Rien ne laissait prévoir un tel destin, « ni ma façon de vivre, ni mon aspect, ni la voix – car qui dit comédien dit voix. »<sup>131</sup> Et en ce domaine Vilar se considère bien désavantagé par l'accent, cet épouvantable accent « très fort et très méridional. »<sup>131</sup> Le sort qui lui a été réservé l'invite à méditer sur la notion de vocation, « bien mystérieuse à celui-là qui est appelé à la remplir. »<sup>131</sup> Il en conclut que parfois « les vocations se font par rupture avec ce qui vous précède » et qu'en la matière la vocation par héritage, par « reproduction » dit Bourdieu, n'est pas une règle absolue. « C'est ce qui s'est passé dans mon cas. »<sup>131</sup>

Pourtant, paradoxe, on voit le jeune Vilar sur les planches, à Sète. Quelques rares documents, et aussi quelques témoignages l'attestent. D'aucuns se sont emparés de ces frêles preuves pour voir là les prémices de sa carrière future. Et d'abord, une photo : on joue *La Passion*. On y distingue Vilar crucifié ; un soldat romain ouvre son flanc d'un coup de lance ; à ses genoux, la vierge Marie :

« J'ai dix-huit ans. Vilar, c'est Jésus. Nous montons *La Passion*, pour nous amuser, dans l'appartement d'un copain. »<sup>132</sup> Nous sommes donc en 1927 – di Rosa est né en 1909 –

---

<sup>127</sup> Agnès Varda, op.c.

<sup>128</sup> Barclay, op.c.

<sup>129</sup> J. Laurent, « Projet de livre Jean Vilar », fonds J. Laurent, Arsenal, 6.

<sup>130</sup> di Rosa, 28-10-1983.

<sup>131</sup> Barclay, op.c.

<sup>132</sup> di Rosa, 28-10-1983.

et Vilar a quinze ans. Parmi les protagonistes, Charles Grégoire et les frères Pinet. C'est dans leur appartement que se déroule le jeu.

Jusqu'à vingt ans, Vilar affirme qu'il ne lui est jamais venu à l'idée « d'aller jouer dans les troupes d'amateurs sétoises. »<sup>133</sup> Une exception pourtant : « Je l'ai fait une fois... Mon Dieu, j'étais alors amoureux d'une des personnes qui faisaient partie de la troupe. » Et de conclure que c'était là sa « seule raison de faire du théâtre. »<sup>133</sup> Nous sommes au printemps de 1932. La troupe d'amateurs présente des spectacles au profit de la pouponnière ou d'autres œuvres de charité. « Il s'était glissé là, amoureux d'une jeune actrice et tenait un rôle très épisodique. »<sup>132</sup> En quelles circonstances ? Cet amour que Vilar évoque dans « autoportrait », nous en retrouvons trace dans *Matin de la vie*. A cette époque, tous les garçons du groupe sont amoureux de Marthe Varlong. Est-ce dépit ? Luigi, qui la surnomme « madame Bémol » dit d'elle : « nous étions ridicules. (...) Elle n'est que sotte et prétentieuse. Elle n'aime pas Fauré. »<sup>134</sup> Maurice, le narrateur note en 1932, « deux ans que j'aime Marthe »<sup>135</sup>, et confie à son correspondant américain : « drôle de Français qui ne sait parler que d'une chose : la femme qu'il aime, et pas plus. »<sup>135</sup> Marc, mesurant la timidité de son jeune camarade, décrète « il ne l'accostera jamais. »<sup>134</sup>

Et si, pourtant. Doré, étudiant, un autre camarade mais qui n'appartient pas à leur coterie, fort bien introduit dans les milieux sétois, propose à Maurice de le présenter à Marthe. Il appartient à la même troupe d'amateurs qu'elle. L'occasion arrive : le bal du Cercle, sorte de « bal des debs » sétois qui, une fois l'an, fait se rencontrer les jeunes gens des bonnes familles de la ville. « J'avais rêvé d'un bal à la Musset. Pauvre sentimental que je suis »<sup>134</sup>, confesse le narrateur.

Soudainement face à face avec Marthe, Maurice « eut des sueurs passagères, des faiblesses dans les jambes, des tremblements dans les mains. »<sup>134</sup> Au sortir de l'adolescence, voici donc Vilar fléché par l'espiègle Cupidon. Amoureux d'une femme jeune, mariée, mère de deux enfants, une situation on ne peut plus stendhalienne. La lecture du *Rouge et le noir* prend subitement dans son esprit et dans son cœur une résonance singulière : l'exacte réplique de la première rencontre entre Julien et madame de Rênal.

Doré l'entraîne dans la troupe. On va lui confier un petit rôle. Maurice accepte pour rester en contact avec Marthe. Lors de la première répétition, la présidente des œuvres s'adresse à Maurice : « Vous avez lu la pièce ? Madame Rosemonde Gérard est un grand

---

<sup>133</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>134</sup> *Matin de la vie*, Cahiers C et D.

<sup>135</sup> « Lettre de Maurice... », op.c.

cœur, n'est-ce pas ? Un grand poète. »<sup>136</sup> On joue *Les Papillotes*.<sup>137</sup> « A la fin de la répétition, Marthe et Maurice causaient comme s'ils s'étaient toujours connus.<sup>136</sup> Ils deviennent amis. Le mari de Claire reçoit parfois les membres de la troupe. Di Rosa témoigne : « nous allions passer la soirée chez eux. » Pendant que l'on bridge, « Vilar se tient près du piano. Elle joue des fugues de César Franck. Le voilà amoureux. »<sup>138</sup> Début mai 1932, « la pièce fut jouée. »<sup>136</sup> Mais les deux nouveaux amis continuent de se voir.

Il se rend chez elle et tous deux font de la musique. Rappelant l'anecdote de la serrure de l'appartement des parents de Vilar, Boyé précise : « Il avait une liaison avec une femme mariée, mère de famille. Il allait la voir le soir. Elle était très amoureuse de lui. »<sup>139</sup>

Les lettres qu'elle lui écrivait, retrouvées dans l'appartement et qu'il nous a montrées en 1983 en témoignent. Boyé avait décidé de les conserver jalousement - « je ne les divulgue pas car elle vit encore » - afin de les rendre à son ami. Il n'en eut pas le loisir.

Donc, les quelques rares documents ayant trait à cette activité théâtrale de Vilar à Sète ne disent rien de sa future carrière. On connaît très précisément les motifs extra-artistiques qui le poussent à cette expérience. Ce n'est pas de Thalie dont il est amoureux. C'est bien à Paris que naîtra la passion du théâtre, chez Dullin. Les bluettes de bienfaisance des dames patronnesses sêtoises n'y sont pour rien.

De quinze à vingt ans, le temps a passé pour les adolescents parvenus au seuil de l'âge adulte. Au fil des années, les promenades sans but, les discussions sans fin commencent à peser. Les préoccupations changent. Le choix d'une vie d'homme – même s'ils renâclent – se fait plus pressant. L'insouciance cède la place aux desseins d'avenir. Que faire, qu'envisager ? « Ces questions abattaient Maurice. »<sup>140</sup> Sans réponse, il sortait, aliéné par « l'automate qui réapparaissait en lui et le menait, sans qu'il en eût conscience où il allait chaque soir »<sup>140</sup>, tuer le temps avec ses amis sur les moleskines des cafés. Toutes ces activités ne sont que dérivatifs, divertissements au sens pascalien du terme, cache-misère de l'ennui. Les esprits s'enfument d'incertitudes, d'indécisions, de rêveries d'ailleurs nommées désirs.

---

<sup>136</sup> *Matin de la vie*, Cahier D, 41.

<sup>137</sup> De Jasmin, annonce di Rosa. C'est aussi l'auteur indiqué dans *JVPLM*, 14. (Jacques Boé, dit Jasmin, né et mort à Agen – 1798-1864 – est un poète gascon. Ses œuvres sont regroupées dans *quatre papilhôtes – Les Papillotes*.) Rosemonde Gérard écrivit une pièce en vers, *Les Papillotes*, dont il existe deux versions, 1928 et 1931. (nous n'avons pu retrouver trace du texte joué à Sète en 1932. S'agissant de théâtre, alors que *Les Papillotes* de Jasmin sont des recueils de poèmes et de récits, il nous paraît que l'hypothèse de la pièce de Rosemonde Gérard – celle que signale Vilar dans *Matin de la vie* – reste la plus vraisemblable.)

<sup>138</sup> di Rosa, 28-10-1983.

<sup>139</sup> Boyé, 27-10-1983. (Il a retrouvé ces documents en 1966. Fréquemment absents de Sète l'un et l'autre, accaparés qu'ils sont par leurs activités respectives, ils ont beaucoup moins le loisir de se rencontrer : « Jean est mort avant. »)

<sup>140</sup> « La vie lui courait après. »

Pusillanimes, velléitaires, ils disent souvent : « nous ferons ceci, mais ils ne le font pas. Caractère important de la jeunesse. »<sup>141</sup> A les suivre, à les voir traîner ainsi leur oisiveté nonchalante et leur désœuvrement collés aux semelles de leurs souliers, errant à travers la cité, on songe aux *Vitelloni* que peindra Fellini, goujaterie et cynisme exclus.

La province « tue la personnalité » parce qu'elle « ne vit que d'habitudes », constate le narrateur de *Matin de la vie*.<sup>142</sup> La vie est définie en toutes circonstances, véritable leitmotiv obsessionnel, comme une « maladie », maladie « de l'être », maladie « qui ronge », maladie qui le poursuit, « le harcèle et l'étouffe. »<sup>140</sup> La vie à Sète pour Vilar devient insupportable : « je vagabondais en pleine misère » et dans « l'absence absolue de tout espoir. »<sup>143</sup> Dans cette ville devenue maintenant « une misérable ville de province », « il me semble que j'étouffe. »<sup>144</sup>

Nous l'avons mesuré dès les toutes premières pages de l'étude, Vilar adulte revendique le charme et la magnificence de sa ville, de ses paysages. Adolescent, il la déteste. Le danger, c'est d'y « vivre tranquille », de devenir comme chacun de ses habitants qui ne songe « qu'à sa table et à ses soucis matériels. »<sup>144</sup> Non. Il faut refuser « cela ». Nous verrons Vilar dire souvent « non » ; à cela « nous ne pouvons nous résoudre ». Et il décèle au fond de lui « quelque chose qui grogne. »<sup>144</sup>

Ces jeunes gens iraient-ils jusqu'à envisager la pratique des jeux dangereux de l'adolescence, « le jeu du problématique suicide », tels qu'ils sont évoqués dans *Hilda* ? Gardons la plus grande réserve à ce sujet. Mais il n'en reste pas moins que cette proposition est à nouveau évoquée quelques pages plus loin : « il faudra pousser le caractère de Maurice jusqu'au suicide. »<sup>141</sup> Lequel constate que depuis deux ans il tente en vain « de prendre goût à la vie » et que son état de dégoût pouvant perdurer jusqu'à l'âge mûr, « sa souffrance serait trop longue. »<sup>141</sup> Sa maladie est « un dilemme : je hais la société et je souffre de la solitude. (...) La jeunesse est triste comme une ville abandonnée. »<sup>141</sup>

Cette souffrance, cette douleur de l'adolescence, Vilar ne parviendra pas à s'en départir. Elles ne le quitteront pas, toujours prêtes à jaillir de la mémoire :

« C'est dans cette ville que j'ai connu bien des ambitions, des orgueils rentrés, ces refoulements, ces amertumes, ces défaites. »<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> « Divers documents pour *Hilda la morte*. »

<sup>142</sup> *Matin de la vie*, Cahier D.

<sup>143</sup> *CHR*, 68-69.

<sup>144</sup> « Lettre de Maurice à... », op.c.

<sup>145</sup> Disque Barclay, op.c..



Et quand d'aventure une tristesse soudaine l'envahira, il aura bien des difficultés à en comprendre le pourquoi. Peut-être faut-il remonter jusqu'aux jeunes années : est-ce le souvenir « d'une enfance difficile », ou encore « cette sensibilité malheureuse d'homme jeune »<sup>146</sup>, toujours présentes en lui, comme indélébiles ?

Des solutions pour vaincre ce mal être, pour quitter cet état, sont-elles envisageables, possibles ? Le père, « être fort, raisonnable et sain »,<sup>147</sup> peut-il le secourir ? Il lui répète qu'il est jeune, qu'il lui faut réussir, qu'il faut être optimiste. Mais « comment cultiver l'optimisme » ?<sup>147</sup> La sagesse voudrait qu'il apprenne « à vivre sa vie. » Il a essayé. Vainement. Le père ne parvient qu'à débiter, « sous forme de maximes rigides les vieux principes de la vie. »<sup>147</sup> Parfois, cette voix de la raison réussit à « lui montrer un coin de vie. » Le père l'exhorte à secouer son paresseux engourdissement et sa nonchalance. Mais peu après, il s'assoupissait, « les yeux grands ouverts dans son jardin d'oisiveté et d'égoïsme. » Il se mettait au travail, « pas même une heure et rêvait trois. »<sup>147</sup> En fait, Vilar néglige ses études. Il ne travaille pas. « Je serais collé en juillet. (...) Je trouve l'étude insipide, froide, »<sup>148</sup> confie à Marthe en mai 1932 Maurice.

Et depuis longtemps Vilar sait que l'aide parentale ne peut guérir son mal, reste stérile. A seize ans – il note « aux huit ans de Lulu », donc en 1928, il écrit : « depuis deux ans, Maurice avait oublié son père et sa mère. Il n'avait jamais pensé qu'il pût trouver à leurs côtés une aide à ses incompréhensibles besoins. »<sup>148</sup>

Autre recours possible, la lecture, les livres : « à quinze ans j'étais fou de Musset, étonné de Baudelaire, charmé par Verlaine. »<sup>148</sup> Quelques années plus tard, cet enthousiasme s'est délité. Le voici qui se juge « pourri de littérature sentimentale, de Musset, de Verlaine. » Il s'était approprié ces auteurs, en avait retiré « la quantité suffisante à la consommation de son cœur. »<sup>147</sup> Frère d'Octave de *La Confession d'un enfant du siècle*, nouveau Rolla qui, à l'image de ce dernier, clame sa souffrance individuelle face à la médiocrité ambiante de sa ville, « venu trop tard dans un monde trop vieux »<sup>149</sup>, ces héros d'hier ne le subliment plus. Les livres ne lui sont plus d'aucun secours, y compris ceux qui n'abordent pas la thématique de la douleur romantique : je n'ai que faire des livres les plus optimistes, les plus enthousiastes, Rabelais, Hugo. Comme son père, ils ne sont porteurs que « de maximes trop

---

<sup>146</sup> *Mo*, 1-9-1955, 233.

<sup>147</sup> « Farci de rêves. »

<sup>148</sup> *Matin de la vie*, Cahier B. (Lulu, c'est Lucien, frère cadet de Vilar, né en 1920.)

<sup>149</sup> Musset, *Rolla*.

générales. »<sup>150</sup> C'est que Gide est passé par là. Suivant le précepte du narrateur des *Nourritures terrestres*, à présent Vilar/Maurice rejette le livre : « tous les livres qui m'ont instruit, je les renie. »<sup>151</sup> « Il faut, Nathanaël, que tu brûles en toi tous les livres. »<sup>152</sup>

Son nouvel amour devrait constituer un réconfort, un antidote à son mal être. Sept courts textes de Vilar retrouvés, adressés à son amie Claire/Marthe, témoignent de l'intensité du feu qui le consume – « aimer à perdre la raison » dit Aragon.<sup>153</sup> Amour d'ailleurs tout à fait platonique semble-t-il. Raturés, certaines parties supprimées puis reprises, aucun de ces textes ne semble définitivement fixé. Ils se présentent sous forme de poèmes, bien maladroits et convenus, et courent de l'été 1932 à janvier 1933.<sup>154</sup> Le premier exprime la joie de cet amour naissant, la métamorphose qu'il opère chez Vilar « en cet été » :

« Un renouveau pour moi.  
Je peux t'aimer parce que j'ai vingt ans. »

Dans l'élan de cet amour, ne rechercherait-il pas une mère de substitution ? La thématique de la nostalgie de l'enfance, centrale dans ses récits autobiographiques, se retrouve ici, par exemple dans les premier et troisième textes, où « Jean l'enfant pleure » :

« Pleurer comme un gosse que je voudrais être  
Et que je ne suis plus. »

Mais le ciel ne tarde pas à s'obscurcir, et avec l'automne apparaissent les premiers nuages et la conviction d'un amour impossible : « il faut que nous cessions de nous voir » déclare Marthe à Maurice, car « les gens parlent. »<sup>155</sup> Le quatrième poème annonce la séparation proche, inéluctable. Mais comment parvenir à gommer de la mémoire « la beauté chaude de tes trente ans ? » La strophe finale se teinte d'un fort accent ronsardien :

« J'aime déjà cet instant  
Où très vieux  
Assis auprès de mes souvenirs  
Bleuiront tristement mes yeux. »

Il ne reste plus qu'à partir, subir « la douleur du partir. »<sup>156</sup> La décision est prise. Tout l'y incite : la ville, ville exécration et exécrée, paradigme même de la médiocrité,

---

<sup>150</sup> « La vie lui courait après. »

<sup>151</sup> « Poème » à Claire, été 1932.

<sup>152</sup> *Les Nourritures Terrestres*, 30.

<sup>153</sup> Aragon, « aimer à perdre la raison. »

<sup>154</sup> « Sept poèmes » : deux ne sont pas datés ; été 1932 ; 27-9-1932 ; 25-10-1932 ; 24-11-1932, « quelques jours avant mon départ » ; 18-1-1933.

<sup>155</sup> « Divers documents pour *Hilda la morte* », op.c.

<sup>156</sup> Cf 153.

« où l'on ne voit que ridicules choses qui sentent et pourriture et mort ; »<sup>157</sup> ses habitants « encroûtés » dans leur conformisme bourgeois ;<sup>158</sup> la leçon du maître, l'injonction de Gide : « quand tu m'auras lu, jette ce livre et sors (...) sors de n'importe où, de ta ville, de ta famille, de ta chambre », ordonne le narrateur à Nathanaël ;<sup>159</sup> et aussi, paradoxalement son amour, dont il a pris conscience qu'il ne pouvait le réaliser, car « tes yeux imploraient mon départ », ce n'était qu'un « bonheur faux »<sup>160</sup> :

« Je te perds.  
Ma poésie  
Ne fut qu'un cri d'adolescent. »<sup>161</sup>

Fuir, certes, s'évader, « chercher autre part une autre vie : la Chine, le Japon ? »<sup>162</sup> Non. Paris ou rien. Les représentations des *Papillotes* terminées, Marthe, à qui Maurice apprend qu'il a fait une demande de maître d'internat auprès du rectorat de Paris, de répondre : « comme les autres, vous êtes fou de Paris. »<sup>163</sup> Fuir cette « province », formé « en province », dans son université « provinciale », nous avons vu Vilar dénoncer avec une pointe de mépris cette situation vécue comme une tare. D'ailleurs, certains l'ont précédé. Les fils de la bourgeoisie sétoise « montaient » alors suivre leurs études à Paris, ville autrement plus prestigieuse que Montpellier. « En 1930, je me trouvais à Paris dans une école de commerce », précise di Rosa.<sup>164</sup> Les frères Pinet s'y rendent aussi. Le plus intrépide du groupe, Grégoire – Marc de *Matin de la vie* – sa licence en poche, réalise le rêve de beaucoup, partir à la découverte d'un monde lointain. Pour lui, c'est un poste d'enseignant en Indochine.<sup>165</sup> « J'attends ma nomination de Prof », dit Marc à Maurice, lequel lui confie avoir pris la décision de partir à Paris. Pourquoi ? interroge Marc. « Pour les mêmes raisons que toi. L'ennui, les habitudes, ces grands murs de prison. »<sup>166</sup>

Enfin ne négligeons pas l'influence de Stendhal et de Balzac, auteurs dont Vilar est imprégné : Sorel, Rastignac, Rubempré, autant de héros illustres qui ne conçoivent la réussite que dans la capitale. Il n'est fin bec que de Paris :

---

<sup>157</sup> Troisième « poème », 25-10-1932.

<sup>158</sup> « Lettre de Maurice à... », op.c.

<sup>159</sup> Gide, « Préface » *Les Nourritures terrestres*, 1897, 15.

<sup>160</sup> « Poème », 18-1-1933.

<sup>161</sup> « Poème », *Adieux*, 24-11-1932.

<sup>162</sup> « La vie lui courait après. »

<sup>163</sup> *Matin de la vie*, Cahier D.

<sup>164</sup> di Rosa, 28-10-1983.

<sup>165</sup> Où il trouvera la mort durant la guerre, lors de l'invasion japonaise. (di Rosa.)

<sup>166</sup> *Matin de la vie*, Cahier D.

« Pour Julien, faire fortune, c'était d'abord sortir de Verrières. Il abhorrait sa patrie. (...) Le bonheur d'aller à Paris éclipsait tout à ses yeux. Il allait enfin paraître sur le théâtre des grandes choses. »<sup>167</sup>

« Ils le voyaient professeur à l'époque où il est parti à Paris. Ils auraient voulu qu'il poursuive ses études à Montpellier. »<sup>168</sup>

Il lui faut réussir sa vie, répète inlassablement le père. Certes, mais à Paris, rétorque Vilar. Il rassure ses parents : Sorbonne et professorat. « J'ai quitté Sète sans les avertir. J'ai laissé une lettre. »<sup>169</sup> Fin novembre 1932, Vilar coupe le cordon : « Fuyez loin de ceux que vous aimez. »<sup>170</sup> Il part avec une somme modique, « je pouvais tenir quinze jours »<sup>171</sup>, et fait suivre son violon, aide éventuelle pour survivre en jouant dans les rues.

« Un jour, je pris le train pour la grand'ville des hommes. L'adolescence était morte. »<sup>172</sup>

---

<sup>167</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 30.

<sup>168</sup> Andrée Vilar, (parlant des parents de Vilar), 10-8-1990.

<sup>169</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>170</sup> « Recherche d'*Antigone* », 1938, *T.S.P.*, 23.

<sup>171</sup> Moussa Abadi, op.c.

<sup>172</sup> *La Fin de l'adolescence*, op.c., 43.

## **Chapitre 2**

L'aventure à vingt ans.

1932-1939

*« J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie. » (Nizan.)*



## 2.1. Le temps du pionnicat

Voici donc Vilar à Paris, loin des siens, de ses amis, de sa mer, de ses amours : « dans la maison de la vie on me fit entrer. »<sup>173</sup> Il y accède avec une bonne dose de scepticisme. Onsanguine, sorte de mentor initiatique de la vie, décrète : « ne crois délibérément en rien. Pas même en toi. »<sup>173</sup> Qu'il se garde bien, quand il songe au futur, « de l'espérance, de l'espoir, de l'attente, tous ces excitants toxiques du désir. »<sup>173</sup> Qu'il ne projette jamais trop loin l'avenir, mais au contraire, « considère- le comme toujours proche si tu veux vaincre. »<sup>173</sup> Voilà donc l'état d'esprit de Vilar à son entrée dans la capitale, « avec toutes les blessures que l'on porte à vingt ans. »<sup>173</sup>

A présent, l'avenir est un futur immédiat et l'urgence commande de survivre. « Marcher sa vie »,<sup>173</sup> trouver rapidement du travail. Le voici à vingt ans « sur le trottoir parisien, sans parents, sans métier. »<sup>174</sup> Mais, en 1970, Vilar semble avoir oublié qu'il avait choisi ce sort, trop heureux de fuir sa « chère province. » Chômeur, les maigres économies fondent rapidement : « en 1932, on ne trouvait même pas un poste de nuit aux P.T.T pour trier les lettres. »<sup>174</sup> Pas davantage de poste de maître d'internat au rectorat de Paris. On les réserve pour les candidats de l'académie, et il y a pléthore. Enfin, en janvier 1933, Vilar est engagé comme surveillant au collège Sainte-Barbe.<sup>175</sup> Ce collège privé offre à ses pions le gîte, le couvert, une rétribution modique, la gratuité de l'inscription universitaire et la possibilité de donner des leçons de répétiteur ce qu'il ne négligera pas. Sis 2, rue Cujas, à proximité immédiate de la Sorbonne, voisin des lycées Louis le grand et Henri 4, à deux pas du jardin du Luxembourg au-delà du boulevard Saint-Michel, c'est là un lieu idéalement placé pour Vilar, au cœur même du quartier étudiant et intellectuel parisien.<sup>176</sup> Idéal pour mener à bien ses études comme promis à ses parents.

---

<sup>173</sup> *Hilda la morte*, 63, 67, 68, op.c.

<sup>174</sup> Bugard, 210, 211, op.c.

<sup>175</sup> Précisément le 25-1-1933. (Lettre du directeur du collège à Jeanne Laurent en 1984. La lettre précise qu'il est resté en poste jusqu'au 1-7-1935, soit deux ans et demi.) Fonds J. Laurent, Arsenal.

<sup>176</sup> Vilar ignore alors que Sainte-Barbe a eu un autre pion célèbre dans les années 1883-84, futur homme de théâtre lui aussi, Maurice Pottecher.

Qu'en est-il exactement ? « Il ne préparait rien du tout », prétend di Rosa.<sup>177</sup> L'appréciation est quelque peu sévère, voire erronée. Une chose est certaine, Vilar a été inscrit à la Sorbonne. Boyé a retrouvé sa carte d'étudiant, année universitaire 1934-1935.<sup>178</sup> « Je m'inscrivais à la faculté de lettres à la Sorbonne. Je préparais un certificat de latin et un certificat de littérature française en vue d'une licence de lettres. »<sup>179</sup> D'ailleurs par courrier de janvier 1933, Vilar sollicite le renouvellement de son sursis au titre d'étudiant.<sup>180</sup>

Dans le fonds Vilar, un certain nombre de documents atteste que celui-ci a suivi des cours. Il s'agit de dossiers manuscrits intitulés « notules » et aussi la série des *Cahiers rouges*. Mais surtout huit *Cahiers* traitant de littérature française. Les « Notules » sont inégales, les unes très laconiques, généralisantes, d'autres beaucoup plus approfondies. Une remarque liminaire s'impose : au vu de la quantité de fiches de lectures accumulées par Vilar durant la période 1933-1936 – l'ensemble étant particulièrement volumineux et éclectique – il reste très difficile de faire la distinction entre les documents qui relèvent des cours de la faculté d'avec ceux qui ressortissent au travail personnel particulièrement intense dans la période considérée. Quelques indices – une date, l'usage de papier à en-tête du collège – ouvrent des pistes, mais ils sont rarissimes. Enfin, lorsque Vilar se livre à un travail personnel, il lui arrive de signaler ses sources. Tentons donc quelques hypothèses.

Relèvent très certainement de cours des fiches techniques du type « méthode d'explication de texte », méthode appliquée à tel ou tel extrait d'œuvre ; ou encore des cours d'histoire, plus précisément des notes concernant « l'histoire philosophique » - vingt-neuf feuillets – à partir d'œuvres de Guizot, de Michelet, de Taine, notes illustrées de citations. A ce propos, remarquons que Taine utilise fréquemment les *Maximes* de Chamfort, et à un degré moindre les *Mémoires* de Retz. Il révèle de la sorte au jeune Vilar deux auteurs qu'il fréquentera ultérieurement avec assiduité.<sup>181</sup> Certains *Cahiers rouges*<sup>182</sup> et aussi le sixième Cahier, « Notes et brouillons »<sup>183</sup> traitent de la littérature courtoise et de la légende arthurienne. Après avoir noté les caractères généraux du roman courtois, Vilar rappelle les origines de chacun d'eux accompagnées de brefs résumés et de citations. Ce travail est

---

<sup>177</sup> di Rosa est à Paris depuis 1930. Il retourne à Sète début 1933, épouse la fille d'un épicier et démarre une affaire de grossiste en alimentation. Vilar et lui n'ont donc eu que quelques mois de vie parisienne en commun. (28-10-1983.)

<sup>178</sup> Boyé, 27-10-1983.

<sup>179</sup> Barclay. (Voir aussi Bugard, 214.) op.c.

<sup>180</sup> Lettre au préfet de l'Hérault, 5-1-1933.

<sup>181</sup> Taine, « Les Trente dernières années de l'Ancien régime », *Les origines de la France contemporaine*.

<sup>182</sup> CR1, 11. (*Le roman de Thèbes, Le roman de Troie, Le roman d'Alexandre.*)

<sup>183</sup> Cahier 6. (*Le roman de Tristan – Le Cycle de la Table ronde...*)



conduit d'après Bossuat.<sup>184</sup> Un autre ensemble comporte des notes sur l'œuvre de Rutebeuf, essentiellement à propos *du Miracle de Théophile*.<sup>185</sup>

Une autre série de travaux porte sur la littérature de la Renaissance, avec en particulier une analyse du vocabulaire de la Pléiade et de son évolution sémantique ; une étude du sonnet chez Ronsard ; une dernière enfin sur *Défense et illustration de la langue française* dont Vilar rédige un résumé des propositions de du Bellay.<sup>186</sup> Dans ce même *Cahier*, figure un travail sur les origines religieuses du théâtre, conduit d'après Léon Clédat. Vilar retient cette loi : « toute religion est par elle-même génératrice de drame, tout culte prend volontiers l'aspect dramatique et théâtral. » Il relève les trois périodes successives : le drame liturgique ; le drame semi-liturgique avec l'usage de langue vulgaire et l'arrivée des clercs, nobles et bourgeois dans le jeu ; la période des mystères enfin, aux XIV<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècles.<sup>187</sup>

Lorsqu'il sollicite ses collègues pour le remplacer dans son service afin d'assister au cours de l'école de l'Atelier, et que ceux-ci lui font observer qu'il « sèche » aussi ses cours à la Sorbonne, Vilar rétorque : « moi je ne suis pas monté à Paris pour aller à la fac. »<sup>188</sup> Plus tard, Vilar s'inventera une excuse : il ne pouvait pas « aller à l'université », il n'avait pas le temps, contraint qu'il était « d'être répétiteur dans un collège. »<sup>189</sup> Observons que son service est en majeure partie un service de nuit – surveillance des dortoirs – et que ses tâches diurnes ne l'empêchent nullement de suivre les cours d'Alain à Henri 4, et ce avec une assiduité exceptionnelle comme nous le constaterons bientôt. S'il n'est certes pas très présent à la Sorbonne, il hante les bibliothèques : bibliothèque Sainte-Geneviève, bibliothèque de la Sorbonne, comme en témoigne une note énumérant les ouvrages empruntés.<sup>190</sup>

Lors d'une conférence-débat à la Société française de pédagogie, présentant Vilar, l'animateur déclare : « refusé en licence pour une dissertation sur le théâtre, sujet « la tradition cornélienne dans le théâtre français », c'est bien cela ? Et Vilar de répondre « oui, cela approche. »<sup>191</sup> Vilar réitérera plusieurs fois cette assertion avec un brin de délectation. C'est trop tentant pour le metteur en scène d'un *Cid* mémorable. « Je préparais une licence de

---

<sup>184</sup> Robert Bossuat, *Littérature française : le Moyen Age*, 1931.

<sup>185</sup> « D'après Léon Clédat », donc certainement le *Rutebeuf* du philologue médiéviste CR1, 34 f. (Ici, nous avons une date, « mardi 4-7-1933. » Voir aussi *Cahier 6*.)

<sup>186</sup> *Cahier 6*.

<sup>187</sup> Léon Clédat, *Le théâtre en France au Moyen Age*, 1896.

<sup>188</sup> D'après J. Laurent, op.c.

<sup>189</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>190</sup> CR1, 8 et 11.

<sup>191</sup> CR3, 220. (le 31-3-1954.)

lettres. Je ne l'ai jamais passée. »<sup>192</sup> En 1940, dans une lettre adressée à Catherine Leccia, ancienne camarade d'école chez Dullin, faisant allusion à son emploi à l'Office du blé, Vilar précise : « je pourrais avec mon titre de bachelier faire une carrière dans ce milieu infernal. »<sup>193</sup> Voilà qui confirme qu'il n'a obtenu aucun diplôme après son bachot, et un nouveau parement de la légende vilarienne, répété à foison, part en lambeaux.

Pour clore ce bilan des études de Vilar à la Sorbonne, il convient de retenir deux points. Dans un premier temps, il a incontestablement eu sinon l'envie, du moins le souci de poursuivre une formation universitaire. Mais la tentative s'anémie au fil des mois. Décidément, les études et Vilar ne vont pas bien ensemble, une nouvelle fois déçu sans doute par ce type d'enseignement, par « tout le saint-frusquin sorbonagra. »<sup>194</sup> Il va donc s'en détourner peu à peu au profit du théâtre, une activité qui semble le séduire bien davantage, pour définitivement renoncer dès lors qu'il quitte Sainte-Barbe, en juillet 1935. S'il ne les fera pas toutes fructifier par la suite, il y a là pour Vilar de réelles bases d'approfondissement culturel. Mais le plus important de son itinéraire intellectuel durant cette période de sa vie nous paraît être ce qui va suivre, à savoir le fruit de son travail personnel.

« Sainte-Barbe : gros programme de lectures. »<sup>195</sup> Une prise de conscience : bachelier, Vilar se juge inculte. Il décide de corriger cette lacune : « j'ai refait, bien que bachelier, mes études. »<sup>196</sup> Les bagages d'un collégien de province « étaient vraiment infimes. » On peut être bachelier et ignorer tout, « ne pas avoir lu en entier *Le Père Goriot*, faire une dissertation sur Balzac et avoir 18 sur 20. »<sup>197</sup> Avait-il lu un chapitre entier de Montaigne ? Que savait-il de Voltaire ? Le constat est sévère, la solution radicale : « j'ai revu toutes mes connaissances, et cela pendant trois ans »<sup>198</sup> : grec, latin, anglais et bien sûr, la littérature française, « je m'y suis mis systématiquement »<sup>199</sup> ; « j'ai travaillé seul. »<sup>200</sup> Faut-il voir là l'explication qui lui permet de se prétendre autodidacte ? Dans tous les entretiens, les témoignages qui traitent de sa formation, Vilar ne cesse d'affirmer cet effort de remise à niveau.

---

<sup>192</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>193</sup> Cité par J. Laurent, op.c.

<sup>194</sup> *Hilda la morte*, 50. (Observons que dans la même période, un autre étudiant que Vilar croisera sur sa route, est à la Sorbonne : Roland Barthes. « En 1936, nous avons créé, Jacques Weil et moi, le groupe du Théâtre antique de la Sorbonne. » Entretien ORTF/INA 1971, rediffusion FR3, 2 et 9-2-1988.)

<sup>195</sup> Barclay, op.c.

<sup>196</sup> Lettre à Benoist, CR3.

<sup>197</sup> Varda, op.c.

<sup>198</sup> Bugard, op.c., 214.

<sup>199</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>200</sup> Radio Canada, op.c.

C'est essentiellement à partir de l'ensemble des documents manuscrits inédits : « Notules », « Mes tablettes », la série des *Cahiers rouges* et les huit *Cahiers* de « littérature française » qu'on mesure l'éclectisme d'une telle entreprise. Il serait trop long et fastidieux, tant est vaste l'étendue du travail, de tout retenir dans le détail ; d'autant que lorsque Vilar évoque tel ou tel ouvrage, cela ne signifie pas toujours qu'il l'a lu. Il lui arrive fréquemment de puiser ses acquisitions de manière indirecte. Il trouve par exemple dans Malet-Isaac une citation de Tacite<sup>201</sup>, ce qui ne peut permettre d'affirmer qu'il ait étudié les *Annales* ou le *Dialogue des orateurs*. D'autre part, tout ce qui est glané parfois un peu au hasard ne présente pas une égale importance. Dès lors, il suffit de mettre l'accent sur les lectures qui vont constituer de manière définitive et approfondie les fondements de l'itinéraire intellectuel de Vilar.

Il expose sa méthode de travail.<sup>202</sup> En tout premier lieu, jaillit la question : « par où commencer ? » Question que se pose tout individu pour peu qu'il s'efforce « de clarifier des connaissances confuses. » Tout ce qu'il a appris des ouvrages consultés, il entend le noter par un strict « effort de mémoire » afin de bien « cadrer » son savoir, et non pas transcrire ce qu'il « pense de tel ou tel livre ou auteur. » Pour ce faire, il opte pour « l'ordre historique », entendons chronologique : « étudier les œuvres d'après leur succession dans le temps », plutôt que « l'ordre génétique », c'est-à-dire thématique, « d'après leur similitude de pensée. » Cette dernière méthode présenterait le danger de donner « trop d'importance à [son] propre jugement. Exclure toute appréciation : « effort de mémoire et travail de composition. »

Et commencer par le commencement et donc par les auteurs grecs, plus précisément Homère et Platon. Il résume les péripéties du Chant 6 de *L'Illiade* et ceci fait, « prend le texte » et le traduit : passage au cours duquel Agamemnon persuade Ménélas de ne pas laisser la vie sauve à Adraste. A cette occasion, Vilar observe que sur l'ensemble des dramaturgies d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide qui nous sont parvenues les deux tiers sont tirés des histoires des Atrides, d'Œdipe et de Troie.<sup>203</sup> Toujours par souci de parfaire sa connaissance de la langue, il traduit encore « mot à mot » le chant 5 de *l'Odyssée* et aussi Platon : « à Barbe, j'ai traduit trois chapitres de la *République*. »<sup>204</sup> D'autres précisions signalent des travaux identiques : « jeudi 1<sup>er</sup> mars 1934 : projet de thème grec » ; « 27 février au 3 avril 1935 : Cahier de travail de grec. »<sup>202</sup> L'étude d'Homère renforce sa connaissance du

---

<sup>201</sup> « Harangue d'un général romain aux Gaulois vaincus », « Mes Tablettes », Malet-Isaac, *Le Moyen-Age*.

<sup>202</sup> CR3, 1933. (Voir aussi *Cahier Hamlet*.)

<sup>203</sup> CR3, 1933. (« Mon premier auteur sera Homère. »)

<sup>204</sup> Lettre à Benoist, op.c.

fonctionnement de la mythologie. L'intérêt que Vilar ne cessera de porter à la notion de mythe se retrouve en 1940 avec l'étude de l'ouvrage *Dieux et héros des Celtes*.<sup>205</sup>

Autre thème abordé, que par commodité nous nommerons le thème philosophique, traite d'œuvres de Montaigne, de Pascal et du XVIII<sup>ème</sup> siècle : « j'ai lu Montaigne et Pascal à Sainte-Barbe. »<sup>206</sup> Du premier, on trouve une biographie détaillée, le *Cahier 6*, et des notes de lectures portant sur certains chapitres des *Essais* dans les *Cahiers rouges*.<sup>207</sup> Et enfin, une « notule » importante – cinquante-deux feuillets – qui aborde l'étude de Montaigne à partir de trois textes : « De l'amitié », « Du pédantisme » et « Que philosopher, c'est apprendre à mourir. » Concernant Pascal, Vilar étudie le « Second discours sur la condition des grands »<sup>208</sup> et, la même année, commence un « Cahier de lecture » des *Pensées* « Notes générales et indications » : c'est le Cahier 4.<sup>209</sup> Il dresse un plan de l'Apologie, annote « le Pari » et traite de « Pascal politique » et de « la misère de la nature de l'homme. » De ces lectures, peu de commentaires de la part de Vilar, suivant en cela le parti pris exposé dans sa méthode de travail. Il résume, relève des plans, note des citations : principes de morale, règles de vie dans lesquels nous reconnâtrons maintes fois le Vilar à venir : « il n'est pas nécessaire parce que vous êtes duc, que je vous estime, mais il est nécessaire que je vous salue ; »<sup>210</sup> ou encore la distinction que fait Pascal entre les deux types de grandeurs, « grandeurs d'établissement » et « grandeurs naturelles. »<sup>210</sup> De Pascal encore, l'argumentation du célèbre « pari » : Dieu est ou n'est pas – « La raison ne peut résoudre cette question ». Il faut donc parier, car « si vous gagnez, vous gagnez tout ; si vous perdez, vous ne perdez rien. »<sup>211</sup>

De Montaigne, Vilar retient un trait de caractère dans lequel il se reconnaît volontiers, l'oisiveté, mais aussi le danger qu'elle engendre : les sujets inoccupés, non « contraints » par un objet précis « se jettent tout déréglés dans la champ vague de l'imagination », car « l'âme qui n'a point de but établi se perd. »<sup>211</sup> Il trouve chez lui matière à conforter son besoin jaloux de solitude, son souci de ne « se prêter » qu'à autrui pour se mieux « donner » à soi-même : « misérable à mon gré qui n'a chez soi où être à soi. »<sup>211</sup> Il relève cette belle définition de l'honnêteté « qui me fait marcher partout la tête haute, le visage et le cœur ouverts. »<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Marie-Louise Sjoestedt-Jonval, 1940. (« Mes Tablettes ».)

<sup>206</sup> Lettre à Benoist, op.c.

<sup>207</sup> « Sur l'oisiveté », *CRI*, 7 ; « L'Apologie de Raymond Sebond », *CR2*, 12 ; « De l'utilité et de l'honnêteté », *CR3*, 1 ; « Des trois commerces », *CR3*, 3.

<sup>208</sup> *CR3*, 1933.

<sup>209</sup> *Cahier 4* : « Pascal : notes générales et indications. » (Voir aussi *CRI*.)

<sup>210</sup> « Second discours sur la condition des grands. »

<sup>211</sup> « Mes Tablettes. »

L'Apologie lui présente une superbe leçon de scepticisme : en mettant en doute la thèse du théologien espagnol qui prétend fonder la foi sur la raison, Montaigne observe que tout autant que les sens, « l'entendement » est porteur d'erreur.<sup>211</sup> Leçon de scepticisme qui n'est pas sans rappeler celle d'Onsanguine de *Hilda la morte*.

Dans cette rubrique, nous faisons volontiers figurer deux œuvres retenues par Vilar, à savoir les *Mémoires* de Retz et *Le Prince* de Machiavel. De ce dernier, il note quelques préceptes dont il se souviendra lorsque le commerce avec certaines personnes s'avèrera difficile : être aimé ou être craint ? « Il est plus sûr d'être craint que d'être aimé », car les hommes sont naturellement « plus portés à ménager celui qui se fait craindre. »<sup>212</sup> Ou encore cette leçon de pragmatisme apte à cultiver chez lui le sens de la stratégie lors de combats à venir : « ceux qui ne savent pas changer de méthode » se perdent dès que « la Fortune vient à changer. »<sup>212</sup> Quant à Retz, que Vilar lira et relira sa vie durant, il en retient ici les différentes sortes de hardiesse, la vaillance ou « hardiesse du cœur », et la « résolution », autrement dit « la hardiesse de l'esprit », cette dernière « bien supérieure et rare, plus nécessaire que l'autre dans les grandes actions. »<sup>212</sup>

Années fastes au cours desquelles Vilar approfondit l'étude du siècle des Lumières : « tout Rousseau, tout Diderot »<sup>213</sup>, ou encore « je me souviens de ma période Rousseau, achetant chez Gibert l'œuvre complète. »<sup>214</sup> *Le Cahier 5* est consacré à ce dernier, « d'après Lanson. »<sup>215</sup> A partir de ce travail, il dresse une chronologie des idées de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle jusqu'au début du XVIII<sup>ème</sup> : Eglise, pouvoir, critique des institutions, esprit philosophique, raison, science, expérience, foi à l'égard du progrès. Suivent une biographie de Rousseau, la morale selon Rousseau et une étude des deux *Discours* : « Discours sur les sciences et les arts » et « Discours sur les origines et les fondements de l'inégalité. » Plus brève, la « notice Jean-Jacques Rousseau » consiste en une sorte de panorama rapide de la philosophie des Lumières, mettant en perspective Rousseau, Voltaire et Diderot. La seconde partie de texte est ciblée sur *Les Confessions*, dont Vilar retient une citation qui lui sied à merveille : « je restais deux ou trois heures sans penser à rien. » Dans un autre travail intitulé « Jean-Jacques Rousseau, Voltaire et le XVIII<sup>ème</sup> », toujours d'après Lanson, il note avec minutie des éléments biographiques. Se trouve là une note à propos de la « Lettre à d'Alembert sur les spectacles. » Il découvre la condamnation du théâtre proférée par le

---

<sup>212</sup> « Mes Tablettes. »

<sup>213</sup> Barclay, op.c.

<sup>214</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>215</sup> Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1896. (« Origines et premières manifestations de l'esprit philosophique. »)

philosophe, parce que cette activité cultive le vice et moque la vertu.<sup>216</sup> « Dans les *Deux Discours* » écrit Vilar, « Rousseau critique, détruit. Dans le *Contrat social* et *Emile*, il construit. »<sup>217</sup> Si le premier en effet, en totale opposition au *Mondain* de Voltaire, ne fonctionne que dans le refus, le jugement porté sur le second *Discours* est sévère, lui qui annonce le *Contrat social*. A relever aussi cette proposition quelque peu insolite de Vilar qui place *La Nouvelle Héloïse* en situation d'interface entre les *Discours* d'une part et d'autre part le *Contrat social* et *Emile*, « charnière qui unit les deux grandes parties de son œuvre. »<sup>218</sup> Dans cette histoire de mésalliance interdite entre le roturier Saint-Preux et son élève Julie d'Etanges, il argumente ainsi : les personnages « civilisés » de *Julie* sont à la recherche d'un contrat social et d'un système pédagogique » ; gens vertueux, certes, mais qui n'en présentent pas moins « toutes les tares de l'homme vivant dans la société raffinée du XVIII<sup>ème</sup> siècle. » Et dans le *Cahier 6*, ce jugement porté sur Rousseau : « je suis face à un homme que j'aime beaucoup et à un philosophe qui ne m'explique rien » ; il se contente de dire seulement « j'aime ou je n'aime pas. » « Naturellement » bon, il est « faible » aussi, faible « jusqu'à en devenir méchant. »<sup>219</sup>

Des *Mémoires sur l'Instruction publique* de Condorcet, Vilar relève qu'en matière d'éducation, les obstacles au progrès naissent de « l'ignorance et la superstition » lesquelles ne seront vaincues que par l'instruction, la science, la lecture.<sup>220</sup> A n'en pas douter, le Vilar du TNP se nourrira de cette loi.

Le *Cahier Voltaire-Beaumarchais*<sup>221</sup> est essentiellement consacré au premier nommé. Trois études y figurent : les *Discours sur l'homme* ; *Le désastre de Lisbonne* ; *Le Mondain*. Vilar étudie les sept *Discours* selon un processus identique. Il repère la composition de chacun d'eux, propose un titre pour chaque partie, précise en marge quelques termes de vocabulaire, relève des citations. Le travail se complète parfois par un résumé succinct, ou l'idée générale. Il s'arrête davantage sur le cinquième, « sur la nature du plaisir. » Il note la vision du Dieu voltairien, bonté et clémence : c'est « par plaisir » qu'il conduit les humains, et devant les dangers, il les avertit « d'une voix salubre. » Il prend une leçon de sagesse et de modération : « l'abstinence ou l'excès ne fit jamais d'heureux » ; et relève la définition de

---

<sup>216</sup> Voir aussi le *Cahier 5*.

<sup>217</sup> « Notule Jean-Jacques Rousseau. » (Voir aussi *Cahier 6*, « Après la lecture de *La Nouvelle Héloïse*. »)

<sup>218</sup> Cf 217.

<sup>219</sup> *Cahier 6*, « notes et brouillons. »

<sup>220</sup> « Notules. »

<sup>221</sup> « *Cahier Voltaire-Beaumarchais* », sd.

« l'honnête homme » selon Voltaire : goût de l'amitié, ardeur pour l'étude, amour des Beaux-Arts, amour de la solitude.<sup>222</sup>

Du « Désastre de Lisbonne », Vilar observe la contradiction entre le Dieu tel que défini précédemment et le malheur qui frappe les humains. Leçon de pessimisme face à la Providence ; leçon de scepticisme aussi : « nous ne savons donc rien » ; aucune preuve de l'existence de Dieu ; et de nombreuses manifestations d'injustice. A propos de « l'examen de l'axiome 'tout est bien' », il retient ces deux vers :

« Un jour tout sera bien, voilà notre expérience.  
Tout est bien aujourd'hui, voilà l'illusion. »<sup>223</sup>

A contrario, *Le Mondain* apparaît plus rassurant : « il démarre par une déclaration épicurienne. »<sup>224</sup> Authentique hymne à la joie du bien vivre, le texte de Voltaire témoigne – Rousseau excepté – du goût du bonheur omniprésent dans toute la pensée des Lumières :

« J'aime le luxe et même la mollesse,  
Tous les plaisirs, les arts de toute espèce. »,

proclame Voltaire. Et c'est ce que retient Vilar, sans omettre l'envoi : « le paradis terrestre est où je suis. »<sup>225</sup>

Dans le même *Cahier*, une étude beaucoup plus succincte porte sur *le Mariage de Figaro*. Les notes démarrent par des repères biographiques de Beaumarchais. Suivent des annotations à propos des personnages et une appréciation sur le dernier acte. Ce travail est conduit à partir de Sainte-Beuve.<sup>226</sup> Vilar se contente de relever des citations du critique, comme ce jugement porté sur Figaro : « celui qui perd le plus. Il se regarde. Il se mire. Il y a de la prétention dans certaines de ses répliques. » Ou encore les faiblesses du dernier acte, dues selon le critique à Marceline et Bartholdo qui « salissent les fraîches sensualités du début », introduisant dans la comédie comme une note de sentimentalisme dramatique. Vilar se souviendra-t-il de ces remarques lorsqu'il montera l'œuvre ?

Figurent dans cet ensemble de notes des traces de lectures disparates, sans réel souci apparent de cheminement organisé, de cohérence dans les acquisitions, mais qui ressortissent toutefois à un domaine qu'il ne faut jamais oublier quand on parle de Vilar, le domaine de la musique. Quelques fiches concernent en effet des compositeurs. Par exemple Chopin, à propos duquel il note, s'agissant de la « Ballade en sol mineur » opus 23 : « il se réclamait de

---

<sup>222</sup> Voltaire, « Sur la nature du plaisir. »

<sup>223</sup> Voltaire, « Le désastre de Lisbonne. »

<sup>224</sup> « Cahier Voltaire-Beaumarchais », sd.

<sup>225</sup> Voltaire, « Le mondain. »

<sup>226</sup> Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*.

deux maîtres, Bach et Mozart. »<sup>227</sup> Il relève des pensées dont on peut croire qu'elles ont à ses yeux valeur de leçons, de préceptes. Ainsi de Beethoven : leçon de résignation mais aussi de courage face à l'adversité dès lors qu'il s'agit de créer : « Dieu a donné à l'homme cette faculté, le pouvoir de tout supporter jusqu'à la fin. »<sup>228</sup> Mozart, en détaillant son emploi du temps de six heures jusqu'à une heure du matin, ne peut que lui fournir un bel exemple de persévérance et d'acharnement : « on se trompe si l'on pense que je suis arrivé facilement à la possession de mon art. Nul n'a autant travaillé que moi. »<sup>229</sup> Chez Tchaïkovski, Vilar puise de précieux conseils applicables à toute forme de création. L'artiste ne saurait s'affranchir de ses sentiments lorsqu'il crée ; mais comme il vit « une vie double, existence humaine et existence artistique », et que celles-ci ne coïncident pas toujours, il conclut : « l'essentiel est de se débarrasser pour la création des ennuis de l'existence et de s'abandonner sans réserve à celle de l'artiste » ; ne jamais céder à la paresse, « fort penchant de l'homme », car rien ne nuit plus à l'artiste que de « se laisser prendre par elle » ; ne jamais attendre l'inspiration, laquelle « ne rend pas visite aux paresseux » ; enfin se montrer impitoyable, ne pas hésiter à « détruire des pages écrites avec amour », car il est indispensable de « revoir avec un esprit critique ce que l'on a écrit avec passion. »<sup>230</sup>

Dans la même période, Vilar poursuit la lecture de romans. Il reprend *Le Rouge et le noir* et prolonge l'étude de Stendhal avec *La Chartreuse de Parme* et *Lucien Leuwen*.<sup>231</sup> Pour la première fois, on trouve trace de Flaubert, en l'occurrence *Madame de Bovary* :

« Personnage attachant. Par son cœur ? Non. Pour ce qu'elle pense. Attachante parce que belle. Beauté décrite à chaque geste, corps visible, en éveil et presque palpable »,<sup>232</sup>

consigne Vilar à propos d'Emma. A mettre en relation avec les « Notes » de Beethoven, la lecture des romans de Romain Rolland : *L'Aube*, *La Révolte*, *La foire sur la place*, toute une partie de la série de *Jean-Christophe*, dans laquelle l'histoire de Krafft comporte d'évidentes ressemblances avec la vie du jeune Beethoven dont Rolland a publié une biographie. Placé très tôt devant l'injustice et les douleurs qu'elle engendre, Jean-Christophe s'insurge contre la

---

<sup>227</sup> *Cahier 8*, « notes de lectures. »

<sup>228</sup> Beethoven, « Notes préliminaires pour 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> symphonies. » (« Mes Tablettes. »)

<sup>229</sup> Mozart. (« Mes Tablettes. »)

<sup>230</sup> Tchaïkovski, « Lettres », 1878. (« Mes Tablettes. »)

<sup>231</sup> *Cahier bleu n°9*, 17 pages manuscrites. Contient des notes à propos de Gide, Stendhal, du *Disraeli* de Maurois, de Valéry, de l'adaptation des *Frères Karamazov*, de Copeau, du *Mystère Frontenac*. (Sans date, mais nécessairement postérieur à 1933, année de parution du roman de Mauriac.) Voir aussi *CRI*, « notes de lectures. »

<sup>232</sup> *CRI*, « 1933-1936 : Sainte-Barbe, lectures menées. » (Voir aussi *Cahier 8*, « notes de lectures. »)



société, étouffé dans sa patrie et s'exile à Paris. Il doit maîtriser les souffrances dues à sa vie misérable, préserver coûte que coûte les richesses de sa vie intérieure, s'inspirant en cela du cœur des musiciens allemands du XVII<sup>ème</sup> siècle qui, frappés par « de terribles épreuves », avaient réussi à les surmonter par « la tranquille constance de [leurs] grandes âmes. »<sup>232</sup> Vilar trouve dans ces récits comme un écho à sa propre vie présente. S'identifie-t-il ? Puise-t-il dans cet exemple la force pour faire face à ses difficultés ? Toujours dans le *Cahier bleu n°9*, une page de dessins concerne *Le Mystère Frontenac*. Vilar exécute trois croquis de Xavier, l'un des cinq fils de Blanche, « groupe éternellement serré de la mère avec ses cinq enfants », et les accompagne de citations, retenant trois attitudes du personnage : « obsession d'anxieux » ; « il murmura seulement qu'on ne faisait rien si on ne faisait pas tout » ; « il était assis au coin du feu, le corps tassé. »<sup>233</sup>

Retour à Gide avec la lecture des *Faux-Monnayeurs*. Ce roman de l'adolescence conçue comme une sorte d'élan vital ouvrant la voie d'une vie en devenir ne peut laisser Vilar indifférent. Il en signale, nous l'avons vu, l'intérêt et l'importance à son ami di Rosa.<sup>234</sup> Il relève la phrase du naturaliste Vincent qui, observant les bourgeons des végétaux, note :

« Il en va de même pour l'homme. Les bourgeons qui se développent naturellement sont toujours les bourgeons terminaux, c'est-à-dire ceux qui sont les plus éloignés du tronc familial. »

Voilà Vilar conforté : son propre choix délibéré de s'écarter de l'arbre parental se trouve ainsi justifié a posteriori par Gide. Il observe que l'ouvrage propose « une étude critique de notre société par l'étude psychologique des individus », critique « sévère » d'une société où « tout est plus ou moins sophistiqué » juge Vincent. Par ailleurs, intrigué qu'il est par la structure du récit, dans lequel non seulement Gide mêle et enchevêtre les intrigues, mais encore en mettant en œuvre différentes techniques narratives – par exemple l'insertion du Journal d'Edouard – inscrivant de la sorte le roman dans le roman, Vilar écrit : « Construction : à voir. Préparer. Prévoir. »<sup>235</sup>

Dans la même période il découvre *La Condition humaine*, « première œuvre de Malraux que j'ai lue, j'étais à Paris. »<sup>235</sup> Cruauté de la révolution qui, se donnant pour finalité la libération à terme de l'homme, le broie pour y parvenir. Après le triomphe de la révolution à Shanghai, les communistes refusent de rendre les armes. Les hommes du Kuomintang de Tchan Kaï-chek les torturent. C'est à cette contradiction tragique – fondement de la condition

---

<sup>233</sup> *Cahier bleu n°9*.

<sup>234</sup> Lettre à di Rosa, 12-12-1934, archives di Rosa.

<sup>235</sup> Radio Canada, op.c. (*La Condition humaine* paraît en 1933.)

humaine selon Malraux – que les protagonistes s’efforcent d’échapper. Kio, Tchen, Hemmelrich, chacun d’eux tente ainsi de se définir et de s’inventer une attitude afin de résoudre cette contradiction. Vilar découvre « le roman politique. » Il est séduit : tournant le dos au récit romanesque traditionnel, cette œuvre qui ne se nourrit pas de « la fiction amoureuse, des sentiments, de la jalousie » lui fait prendre conscience « d’un monde moderne » qui pour lui « était entièrement à découvrir. »<sup>236</sup> Et d’ajouter « j’ai lu plus tard les autres romans de Malraux. » *Les Conquérants*, *L’Espoir*, ces romans proposent à l’homme d’accéder à la liberté et à la dignité par une dimension collective et non plus individuelle : « Malraux a été un des premiers dans la fiction romanesque à ne pas séparer les problèmes sociaux et les problèmes politiques des problèmes égoïstes et individuels », et de conclure en évoquant ces œuvres : « j’ai fini par les considérer comme m’ayant aussi formé. »<sup>237</sup>

« Le don de vivre a passé dans les fleurs »<sup>238</sup> : devise de Vilar affichée dans la « turne » de Sainte-Barbe. Il fait découvrir Valéry à son collègue Pierre-François Benoist, lequel publiera un essai sur le poète sétois.<sup>239</sup> C’est à présent *L’idée fixe* qui retient son attention. Ce dialogue philosophique à la Diderot conduit à bâtons rompus – « nos propos font des ronds à la surface de nos ennuis » - entre deux personnages, le docteur et Edmond T - méditation sur le fonctionnement de l’esprit humain, vise à réfuter la notion d’ « idée fixe. » Vilar procède ici comme dans « Mes Tablettes » : pas ou peu de glose, commentaires rarissimes ; seulement un recueil de citations qui lui paraissent importantes à consigner, comme : « rien ne dure dans l’esprit, tout y est transitif » ; « notre système répugne à la spécialisation prolongée » ; et à propos de la danseuse « montée sur son gros orteil », figure même de l’état de libre disponibilité, quand le dialoguiste déclare « excellent exemple de la brièveté des spécialisations »<sup>240</sup>, Vilar commente : « excellent, excellent. » De *Choses tues*, il retient quelques formules : « les belles œuvres sont filles de leur forme, qui naît avant elles » ; ou encore « que de choses il faut ignorer pour agir » ; et aussi « la syntaxe est une faculté de l’âme » qu’il détourne illico en « la diction est une faculté de l’âme. »<sup>241</sup>

Qu’il s’agisse de travaux en relation directe avec ses études – conduits sans zèle excessif – ou plus encore le résultat d’un programme de lectures personnelles, on mesure la

---

<sup>236</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>237</sup> Cf 236.

<sup>238</sup> *Le Cimetière marin*.

<sup>239</sup> P.F Benoist, « Les essais de Paul Valéry : vers et prose », *La Pensée moderne*, Paris, 1964.

<sup>240</sup> Valéry, *L’idée fixe ou deux hommes à la mer*, 1932. (*Cahier bleu* n°9.)

<sup>241</sup> *Cahier bleu* n°9.

constance de Vilar dans l'effort pour se réappropriier l'ensemble de la littérature française et approfondir ses connaissances. Mais ce n'est là qu'une partie du labeur conduit durant ces années 1933 à 1936.

## 2.2. *Le temps des engrangements*

C'est par l'entremise d'un de ses collègues de Sainte-Barbe, Louis Rigaudias, ancien élève du lycée Henri 4, que Vilar découvre l'enseignement d'Alain : un cours public dispensé en rhétorique supérieure devant « un auditoire mêlé d'étudiants de disciplines inconnues et de gens du monde curieux. »<sup>242</sup> Il dit pratiquer là la philosophie heureuse, cet enseignement délié et promenant, refusant d'adorer « à quatre pattes l'inconscient, le subconscient et autres articles de la philosophie simiesque », et tournant délibérément le dos au bergsonisme, « philosophie pour dîners en ville. »<sup>243</sup> Vilar se souvient, « j'étais pion au collège Sainte-Barbe, à cent mètres du lycée Henri 4. » Mais quarante ans plus tard, ou presque, il se trompe dans les dates, « autour de 1934-1935. » C'est faux, Alain est à la retraite fin 1933. « Je suivais les cours libres et en plus une fois tous les quinze jours, quand le thème était « Les Dieux. » J'ai suivi presque tous les cours sur ce thème. »<sup>244</sup> Or, c'est bien en 1933 qu'Alain traite ce sujet : « j'essayais de dresser ce grand sujet des dieux (...) destiné à la revue des instituteurs. »<sup>245</sup> Relevons l'assiduité de Vilar, bien plus fidèle à Alain qu'à la Sorbonne. Qui plus est, il écrit « j'ai lu et relu Alain à Sainte-Barbe. »<sup>246</sup> C'est très certainement par la rigueur d'Alain qu'il forge la méthode de travail évoquée plus haut : « A Sainte-Barbe, j'ai tout repris sous l'influence d'Alain ce que je n'avais pas su apprendre. Je ne savais pas raisonner. J'ai tout reconsidéré. »<sup>247</sup>

Pourquoi les hommes éprouvent-ils la nécessité des dieux ? questionne Alain. Phénomène lié à l'enfance : l'enfant acquiert très tôt l'automatisme de « l'existence d'une transcendance que l'on peut prier pour obtenir ce que l'on désire. »<sup>248</sup> Il lui suffit de prier l'adulte-dieu pour obtenir. Le philosophe rappelle, et de manière itérative, que l'homme garde en lui une âme d'enfant marquée de façon indélébile « par les jeux enfantins. »<sup>249</sup> Vilar reviendra maintes fois sur cette appréciation à propos du jeu de l'acteur. Même s'ils existent,

---

<sup>242</sup> Alain, *Œuvres complètes*, La Pléiade, tome 1, 159.

<sup>243</sup> Alain, op.c., 165 et passim.

<sup>244</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>245</sup> Alain, op.c., 182.

<sup>246</sup> Lettre à Benoist, op.c.

<sup>247</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>248</sup> Alain, op.c., 1229.

<sup>249</sup> Alain, op.c., 958.

les dieux sont invisibles : telle est la thèse centrale d'Alain, « les dieux refusent de paraître. »<sup>250</sup> Il ne cherche ni à nier leur existence ni à la fonder. Voilà qui est de nature à conforter l'agnosticisme de Vilar, qui consiste en l'état « d'un homme qui se résigne à ignorer » et qui a pour morale « de ne pas se troubler ni d'inquiéter les autres. »<sup>251</sup>

Pour ce disciple de Descartes qu'est Alain, il faut constamment solliciter « la raison aux prises avec les appétits et les passions » ; et, bien que l'esprit soit « la fonction propre de l'homme », il n'en reste pas moins qu'il n'est pas essentiellement un être raisonnable, mais un être d'imagination et de passions.<sup>252</sup> Et de dresser un large panorama de tous les aspects et manifestations de l'irrationnel, du mythe dont l'homme ressent la nécessité : sorciers, oracles, légendes, rites... Par l'imagination, cette « folle du logis » - que Pascal nommait la maîtresse d'erreur – il continue à croire, « à être inquiété par ses propres rêves. »<sup>250</sup> D'où l'impérieux intérêt qu'il faut porter aux dieux, car par l'imagination, c'est dans « la religion et les arts qu'apparaît l'humaine condition ; »<sup>250</sup> Qu'on le veuille ou non, « les dieux sont des moments de l'homme. »<sup>251</sup> C'est en cela que l'art est de caractère religieux. Toute forme de cérémonie s'accomplit selon un rite, et la cérémonie théâtrale n'échappe pas à cette règle : « un théâtre est de religion. »<sup>251</sup> En quelque sorte, l'homme sacralise l'art, lui qui « est le seul ordonnateur des cultes. » Et qu'est l'acteur, sinon celui « qui fait croire et se croit parce qu'on le croit ? »<sup>251</sup> L'art remplit une fonction essentielle : il est formateur. Etude et pratique des arts aident l'homme à se mieux connaître, car « un temple et un mythe nous disent plus de nos problèmes réels qu'un théorème », et le philosophe confie « j'ai plus appris dans Balzac que dans les philosophes et les politiques. »<sup>253</sup> La conception du théâtre que Vilar développera se nourrira pour une part importante de cette vision de l'art.

Un autre point va marquer durablement Vilar, à savoir l'image qu'Alain se fait de l'homme et qui rejoint celle de Montaigne, un autre familier de Vilar. Un « homme debout » qui examine, qui juge, qui conquiert sa liberté et la maintient : « je n'ai réfléchi sur aucune chose autant que sur la liberté de jugement. »<sup>254</sup> Souci constant du libre-arbitre, « la plus haute valeur humaine, c'est l'esprit libre. »<sup>255</sup> Le salut n'est pas dans l'évasion, l'homme ne peut se sauver que grâce à la pensée : « se conduire au lieu de s'abandonner. »<sup>255</sup> Le rôle de toute

---

<sup>250</sup> Alain, op.c., 222-229, passim.

<sup>251</sup> Alain, op.c., 1305, 1274, 1275, 1243.

<sup>252</sup> Alain, op.c., 958.

<sup>253</sup> Alain, op.c., 942.

<sup>254</sup> Alain, op.c., 8-9. (Préface.)

<sup>255</sup> Alain, op.c., 964.

éducation est de former des esprits libres capables de résister aux séductions des « marchands de sommeil. »<sup>256</sup> Et Alain de rappeler le « sois libre » de Kant, « cette règle des règles. »<sup>256</sup> Et dans son propre acte d'enseignement, il dit, non sans malice, veiller à préserver cette liberté d'autrui : « je veux bien vous aider mais pas trop car je ne puis vouloir ni penser pour vous. »<sup>257</sup>

Alain propose enfin une analyse de la création artistique, faite d'invention, de travail, de liberté, paramètres nécessaires et complémentaires. Hors de toute vague rêverie, « on ne pense son œuvre qu'en l'accomplissant. »<sup>258</sup> Elle est le fruit de « l'exécution » bien plus que du « projet. » Sans doute convient-il de penser l'œuvre, mais « on ne pense que ce qui est. Fais ton œuvre, » car « aucun possible n'est beau – le réel seul est beau. »<sup>259</sup> Et de conclure par ce précepte lapidaire : « la loi suprême de l'invention humaine est que l'on n'invente qu'en travaillant. Artisan d'abord. »<sup>259</sup> En ce domaine comme en d'autres, l'affrontement avec la difficulté, non la fuite. Rappelant ses conférences en matière de pédagogie, Alain déclare qu'il n'a cessé de « donner un coup de pied dans le système d'instruire en amusant » ; gare, « dès que le maître a charge de plaire. »<sup>260</sup> Pas de « trace de sucre », qui n'est bon que pour le chien qui lui, ne pense pas. Pas de plaisir initial, pas de séduction : « je donnerai comme fin la difficulté vaincue. »<sup>260</sup> C'est alors qu'apparaît le plaisir, l'intense plaisir, celui de la victoire, de la réussite, car c'est ainsi que l'homme « pense » au lieu de « goûter : » « Essayez cette rude méthode et vous verrez aussitôt une ambition d'esprit que n'ont pas les chiens. »<sup>260</sup> Leçon d'effort, de contrainte : Alain propose le cothurne étroit. Et ce parfois jusqu'au paradoxe :

« Je veux donner ici à tous les génies en herbe une espèce de solennel avertissement : qu'ils travaillent à développer en eux ce pour quoi ils ne sont pas doués. Alors ils auront du plaisir et un avenir royal. »<sup>261</sup>

Quel chemin pour parvenir à un tel but ? L'étude, lire, lire toujours. « Frotter sa cervelle à la cervelle d'autrui » comme disait Montaigne. « Lire, c'est affaire de culture. »<sup>262</sup> « Que sais-je », « il nous a laissé ce mot. Il n'y a point d'autre exemple de savoir plein que sont *Les Essais*. »<sup>263</sup>

---

<sup>256</sup> Alain, op.c., 110-116, passim.

<sup>257</sup> Alain, op.c., 8-9. (Préface.)

<sup>258</sup> Alain, op.c., 15. (Préface.)

<sup>259</sup> Alain, op.c., 236-237.

<sup>260</sup> Alain, op.c., 62-63.

<sup>261</sup> Alain, op. c., 39.

<sup>262</sup> Alain, op.c., 950.

<sup>263</sup> Alain ; op.c., 150-153, passim.

Alain agrémente ses cours d'innombrables citations. Ici Montaigne ; là Platon « lequel nous a découvert l'immense domaine du savoir aveugle » avec le mythe de la caverne, car s'il est vrai que « les ombres sont trompeuses, il est vrai aussi qu'elles sont toutes vraies ; »<sup>264</sup> ou encore *l'Iliade*, « la source des dieux, l'imagination à sa naissance. »<sup>265</sup> Le voici récapitulant toutes les œuvres citées dans ses cours : Hugo ; Balzac ; Stendhal et ses « puissants solitaires : Sorel, Fabrice, Leuwen »<sup>266</sup> ; *Jean-Christophe* ; *Le Cimetière marin* et *La Jeune Parque* ; *L'Otage* ; les mémorialistes La Rochefoucault, Chamfort, Saint-Simon, Retz ; *Les Confessions* et *Le Contrat social*, « où tous les fleuves de la révolte ont pris leurs sources. »<sup>267</sup> Quand on prend connaissance d'une telle liste, on mesure combien elle coïncide avec les lectures de Vilar précédemment signalées, qui en sont comme une véritable figure homothétique. Influence tangible d'Alain : Vilar lit systématiquement les ouvrages utilisés par le philosophe.

Méthode de travail et structuration de la pensée ; souci permanent de l'effort intellectuel – « profitez de vos jeunes années pour être intelligents » ;<sup>268</sup> importance de la contrainte et refus de toute forme de facilité ; exigence à l'égard du libre-arbitre qui ne saurait souffrir la moindre défaillance ; respect de soi et dignité en toute circonstances ; place de l'art dans la formation et la vie de tout être. Et aussi importance de la notion de rite dans le processus théâtral dont le lien avec le sacré n'est pas à bannir ; emprise directe dans le choix des lectures : On prend conscience de la diversité des champs d'influence qu'Alain a pu exercer sur Vilar. La densité et le poids des crédits sont d'une importance extrême.

En ce qui concerne le théâtre, le premier travail de Vilar à Sainte-Barbe porte sur Shakespeare : « j'ai lu, crayon en main, Shakespeare en entier. Deux mois. Et Corneille. »<sup>269</sup> Certes, de façon épisodique, il étudie d'autres textes. Copeau et ses *Critiques d'un autre temps*, « un livre très important »<sup>270</sup> dont il note la première phrase de la définition et du rôle du critique : « je veux que le critique soit sincère, grave, profond, se sachant investi à l'égard du poète d'une fonction créatrice, digne comme lui, de porter la responsabilité de la culture. » De l'adaptation des *Frères Karamazov* par le même Copeau, Vilar ne retient que quelques

---

<sup>264</sup> Alain, op.c., 82.

<sup>265</sup> Alain, op.c., 150-153, passim.

<sup>266</sup> Alain, op.c., 762.

<sup>267</sup> Alain, op.c., 39.

<sup>268</sup> Alain, op.c., 162.

<sup>269</sup> Lettre à Benoist, op.c.

<sup>270</sup> Polac, op.c.

répliques agrémentées d'annotations sans grande importance.<sup>271</sup> Il relève aussi dans « Mes Tablettes » une phrase de Reinhardt qu'il reprendra souvent à propos du jeu, « l'acteur vrai est celui qui a mis son enfance dans sa poche. »<sup>272</sup>

Référence enfin à Stanislavski : deux citations, l'une à propos du rôle prééminent du dramaturge – « notre œuvre collective commence par le dramaturge. Sans lui l'acteur et le metteur en scène n'ont que faire. » L'autre porte sur l'engagement : « la thèse est incompatible avec l'art. Dès que l'on aborde l'art avec des idées utilitaires, il se fane. »<sup>273</sup>

Mais l'essentiel comporte deux pôles : Shakespeare et le théâtre classique. A la question de savoir quel auteur a été porteur d'une leçon durant sa jeunesse, Vilar répond : « il y en a un qui a tout de même orienté ma vie professionnelle, c'est Shakespeare. »<sup>274</sup> Etude exhaustive de sa dramaturgie : « tout Shakespeare, une pièce me durait quatre à six jours, avec le texte anglais et plusieurs traductions. »<sup>275</sup> Les précisions qui suivent permettent de dater ce travail durant les premiers mois à Paris, puisque « préparant une licence de littérature française », c'était « une chose pas très indiquée que de travailler Shakespeare ; »<sup>276</sup> ou encore « je me suis mis à boulonner si bien que j'en ai oublié mon certificat de littérature française. »<sup>275</sup>

Il reste trois *Cahiers* de ce travail.<sup>277</sup> *Le Cahier 1*, titré *Hamlet* : étude assez succincte qui se borne à un résumé de la fable acte par acte. L'essentiel du cahier traite de la méthode de travail dont il a été question plus haut. *Le Cahier 2* s'intitule *Les Comédies*. Nous avons là *Peines d'amours perdues*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Comme il vous plaira*, *Cymbeline*, *La Comédie des erreurs* et *Les Deux gentilshommes de Vérone*. Comme on voit, l'étude des comédies de Shakespeare est bien loin d'être exhaustive et elle reste brève, Vilar ne consacrant à chacune qu'une à trois pages. Il note que le sujet de *Cymbeline* – le projet de mariage entre les deux enfants du roi nés de deux lits successifs – est « nettement posé dès les trois premières scènes. »<sup>278</sup> Il retient du *Songe* la scène des artisans répétant le drame de *Pyrame et Thisbé* et observe que Bottom est « plus bavard que fat. »<sup>278</sup> Chaque œuvre a droit

---

<sup>271</sup> *Cahier bleu* n°9.

<sup>272</sup> (ce que nous avons précédemment constaté à propos d'Alain.)

<sup>273</sup> « Mes Tablettes. » (Stanislavski, *Ma vie dans l'art*.)

<sup>274</sup> Polac, op.c.

<sup>275</sup> Varda, op.c. (Voir aussi Polac.)

<sup>276</sup> Barclay, op.c.

<sup>277</sup> *Cahiers Shakespeare* (*cahier 1* : *Hamlet*, *cahier 2* : *Les comédies* ; *cahier 3* : *Les tragédies*.)

<sup>278</sup> *Cahier 2*.



à un résumé souvent rapide, voire incomplet. Pour quelques-unes, Vilar propose un titre acte par acte.

Le *Cahier 3* étudie *Hamlet*, *Antoine et Cléopâtre*, *Jules César* et *Coriolan*. Ici encore les notes sont brèves : examens des distributions, caractères des personnages, observations concernant les lieux... A propos d'*Antoine et Cléopâtre*, les « scènes à noter », sont répertoriées. Relevant minutieusement les lieux et les déplacements, Vilar en conclut sur la nécessité « d'une nouvelle exposition au début de chaque scène. » Suivent des appréciations portées sur les caractères des protagonistes : César, « rageur et froid : un politique, « passionné et loyal » ; Lépide, « conciliateur mais faible » ; Pompée, « l'insurgé contre l'autorité des triumvirs ». Et il conclut : « après la pièce de Shakespeare, lire *Cinna* ». Il observe que les deux œuvres « se complètent » car elles sont « deux moments » du personnage d'Auguste.<sup>279</sup> Dans *Coriolan*, l'essentiel à ses yeux n'est pas « l'amour de la patrie », mais bien, de la part du héros et de sa mère Volumnie, « la haine instinctive de la plèbe » qui leur est commune. Coriolan est jugé comme un soldat « noble, orgueilleux », mais « sans ambition ». Volumnie au contraire apparaît comme « une politique » car elle n'a qu'une ambition : voir son fils maître de Rome.<sup>279</sup> De *Jules César*, Vilar ne retient guère que la rapidité des trois premiers actes qui tiennent en vingt-quatre heures, « la veille et le jour des ides de mars. »<sup>279</sup> Il revient sur *Hamlet*, pièce qu'il n'apprécie guère, « la plus mauvaise des pièces qui soit parmi les chefs-d'œuvre. »<sup>280</sup> Car enfin « que d'histoires » pour une femme qui a facilité la disparition de son époux !<sup>280</sup> Il dira plus tard à ce sujet qu'*Hamlet* n'est « qu'un gros garçon qui a honte de sa cellulite », et qu'il reste le rôle « le plus obscur des grands rôles ». Et d'appeler Fresnay à la rescousse : « Je ne sais pas pourquoi il entre en scène, ni pourquoi il en sort. »<sup>281</sup> Vilar note ici qu'il n'y a rien « de plus banal » que les réflexions d'*Hamlet*, du genre « être ou ne pas être, voilà la question. » C'est bien la preuve pour lui de ce que « les snobs et les esprits faibles » veulent bien nommer « la profondeur des idées » alors qu'il ne voit là que « toute une morale abécédaire. »<sup>282</sup>

« 1933-1936. Lectures menées : Aristote, *La Poétique*. Littérature dramatique grecque : Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane. Les *Discours* de Corneille. Les « Préfaces » de Racine.<sup>283</sup> Et aussi *Naissance de la tragédie*.<sup>283</sup> A partir de la consultation

---

<sup>279</sup> *Cahier 3*. (Voir aussi *CRI*, 3 et 5, 1933.)

<sup>280</sup> *CR3*, 202.

<sup>281</sup> *Les Secrets*, 1950. (Voir *TT*, 153.)

<sup>282</sup> *Cahier 3*. (Voir aussi *CRI*, 3 et 5, 1933.)

<sup>283</sup> *CRI*, 9.

des travaux de Brunetière et de Lanson<sup>284</sup> et des ouvrages pré-cités, Vilar étudie l'esthétique du théâtre classique. Que retient-il ? Dans un premier temps, il apprécie la part qui revient à Aristote dans l'élaboration de cette doctrine, constatant « un véritable culte » pour le philosophe grec au XVII<sup>ème</sup>. Surprenant de la part du Shakespearien qu'il est, la séparation des genres n'éveille aucune remarque particulière de sa part. Il se borne à relever « l'imitation de quelque action sérieuse et noble » pour la tragédie ; « l'imitation du vice » en ce qu'il a de « ridicule » pour la comédie. Et, à propos de la première :

« Il faut que le changement se fasse non du malheur au bonheur, mais tout au contraire, du bonheur au malheur. »

Il note également l'importance accordée à « l'unité d'action », à la notion de « vraisemblance » et observe, quant à la présentation, la prudence d'Aristote à l'égard de tous les « secours étrangers, unique ressource des mauvais auteurs. »<sup>285</sup>

Que disent les dramaturges ? Vilar observe que Corneille ne cesse de se référer à Aristote pour contester les théoriciens qui font dire à ce dernier ce qu'il ne dit pas, en particulier à propos des unités de lieu et de temps.<sup>286</sup> On sait qu'Aristote ne fait que constater que les dramaturges du siècle de Périclès ne respectent pas toujours l'unité de temps ; quant à l'unité de lieu, il ne la mentionne pas. Corneille a donc beau jeu de se prononcer contre une application rigoureuse de ces deux règles, lui qui fait par exemple l'hypothèse que l'unité de lieu pourrait s'étendre à « une ville. » Vilar constate qu'il émet même des réserves sur l'unité d'action, nommée « unité de péril » - c'est-à-dire « tout obstacle que le héros rencontre sur sa route. »<sup>286</sup> Quant à la « vraisemblance », il voit Corneille avancer que le vrai « peut quelque fois n'être pas vraisemblable » par le fait que si la vraisemblance est ce qui semble donné en un lieu ou un moment, la notion est donc soumise à variabilité. Et l'auteur du *Cid* de déplorer que « l'observation stricte des règles bannit de belles choses de notre théâtre. »<sup>287</sup> Tout ceci fonde la remarque de Vilar : « si la tragédie française emprunte à la tragédie grecque par ses principes essentiels », il n'en reste pas moins que « l'on fait un dogme du jugement d'Aristote. »<sup>288</sup>

Racine lui paraît bien plus respectueux des règles. L'auteur de *Phèdre* ne dit rien de celles du lieu et du temps. « Ce silence prouve combien elles paraissent justes et

---

<sup>284</sup> Lanson, *Corneille* ; Brunetière, *Les époques du théâtre français*. (Vilar utilise essentiellement Chapelain et Saint-Evremont. Par contre, les références à d'Aubignac sont quasi-inexistantes.)

<sup>285</sup> *CR1*, 9. (*La Poétique*, 12, 66, 43.)

<sup>286</sup> Corneille, *Discours du poème dramatique* ; *Discours des trois unités*.

<sup>287</sup> Corneille, *Discours de la tragédie*.

<sup>288</sup> *CR1*, 9.

indispensables à Racine », conclut-il.<sup>288</sup> Il observe l'importance qu'il accorde à « la vraisemblance », car « il n'y a que la vraisemblance qui touche dans la tragédie. »<sup>289</sup> Et note la netteté de sa définition de l'unité d'action : « une action simple, chargée de peu de matière qui se passe en un seul jour », avançant « par degrés vers sa fin », et que soutiennent seuls « les intérêts, les sentiments et les passions des personnages », tout ceci en veillant à ne point « s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire. »<sup>289</sup> Il constate combien Racine reprend à son compte le point de vue d'Aristote sur la crainte et la pitié avec pour finalité la faculté cathartique de l'émotion, quand il note que le caractère de Phèdre « présente toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. »<sup>289</sup> Et obéirait-il à la règle des bienséances instaurée par les théoriciens du XVII<sup>ème</sup> siècle – on ne saurait faire quoi que ce soit de nature à porter atteinte à la mesure et au bon goût – dès lors qu'il déclare : « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie. »<sup>290</sup>

Vilar constate que les dramaturges classiques ont néanmoins une règle commune : celle de « plaire », « plaire et toucher », « plaire et instruire. » Molière fait dire à Dorante : « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire. »<sup>291</sup> Ce à quoi fait écho Racine : « la principale règle est de plaire et de toucher. »<sup>292</sup> Corneille donne comme finalité « le seul plaisir du spectateur », puis « le divertissement plus l'utilité », ce qui fait dire à Vilar que d'un *Discours* à l'autre, entre 1645 et 1660, « Corneille a changé. »<sup>293</sup> Et il conclut que cette doctrine qui repose sur « l'imitation des Anciens » reste très soumise à la théorie des règles que l'on « juge indispensables. » Mais cet attachement ne lui paraît pas « aveugle », car « contrôlé par la raison. »<sup>293</sup> Et de rappeler le propos de Pascal : « la raison a comme première et unique fonction de légitimer les règles établies ; »<sup>294</sup> Laquelle raison, selon Vilar, a pour finalité dans la doctrine classique « de réfréner les instincts désordonnés du poète, de l'éloigner du libre jeu de la fantaisie. »<sup>294</sup>

Cette borne à la fantaisie ainsi établie, il la trouve dénoncée par Nietzsche. A la question centrale posée dans *Naissance de la tragédie* – quelle est l'origine de la tragédie ? Nietzsche répond sans ambiguïté : le dithyrambe, le chant liturgique en l'honneur de

---

<sup>289</sup> « Préfaces » à *Bajazet*, *Britannicus*, *Phèdre*, *Bérénice*.

<sup>290</sup> « Préfaces » à *Bajazet*, *Britannicus*, *Phèdre*, *Bérénice*.

<sup>291</sup> *La Critique de l'Ecole des femmes*, scène 6.

<sup>292</sup> « Préface », *Bérénice*. (Ou encore celle d'*Esther* quand Racine évoque les moyens qui « instruisent en les divertissant » les demoiselles de Saint-Cyr.)

<sup>293</sup> *CRI*, 9.

<sup>294</sup> *CRI*. (Pascal, *Traité sur le vide*.)

Dionysos. « La tragédie puise sa naissance du côté de Dionysos, » autrement dit dans le désordre, l'émotionnel, l'excès nocturne, l'irrationnel, l'ivresse, la folie. Vient ensuite, sous l'influence des philosophes – Aristote portant l'ultime coup fatal – l'ère de la rationalité : texte, débat, dialogue, argumentation accentuant peu à peu leur emprise, d'Eschyle à Euripide. Le théâtre grec est donc la résultante de cet affrontement, de « la dualité du dionysien et de l'apollinien. »<sup>295</sup> Autrement dit l'histoire se substitue à la légende. Vilar résume ainsi : « le civilisé apollinien contre le sauvage dionysien », et de conclure avec Brunetière : « les lois du théâtre sont souples, plastiques. Comme telles, elles évoluent. »<sup>296</sup>

D'ailleurs le *Cahier 3* de littérature française traite exclusivement de ce que Vilar titre « l'évolution du théâtre » par Brunetière, à savoir *Les époques du théâtre français*, ouvrage qui donne lieu à un résumé illustré de citations. Deux autres Cahiers sont consacrés à des pièces classiques. Même procédé que dans le *Cahier 3* : résumé des quatre premières scènes de l'acte I et relevé de citations de *Bérénice*, ce qui constitue le *Cahier 1*. Le *Cahier 2*, consacré à *Don Juan*, est plus fourni. Il comporte une bibliographie dont Vilar tire les origines et les sources de l'œuvre de Molière. Il se livre à une étude du caractère du Tenorio – dont il relève l'ambiguïté – poursuit avec une explication des trois premiers actes, et dans un deuxième temps, procède à un long relevé de jugements consacrés à la pièce par Lemaître, Faguet, Brunetière.

Abordant le théâtre romantique, le *Cahier 7* est fort succinct. Vilar consigne d'abord « les trois âges » de la poésie : l'ode avec *La Bible* ; l'épopée avec Homère ; le drame avec Shakespeare : « les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques épiques ; les temps modernes dramatiques. » Suivent quelques pages consacrées à *Cromwell* « drame romantique » dont il dresse la liste des personnages et résume les actes trois et quatre. Une page traite de *La Tempête*, essentiellement du caractère de Miranda. Pour en terminer avec cette présentation, le *Cahier 8*, fait de quelques notes de lectures, est fort disparate et sans grand intérêt. On y lit des citations puisées dans *Madame Bovary* qui soulignent le caractère et le comportement d'Emma, à mettre en relation avec le jugement porté par Vilar sur ce personnage, jugement abordé dans le chapitre deux. Et aussi se trouvent dans ce volume quelques commentaires de tableaux – Vinci, Le Titien - agrémentés de croquis de quelques personnages présents dans ces œuvres.

---

<sup>295</sup> Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, 30-47, passim.

<sup>296</sup> *CRI*, (Brunetière, op.c.)

Plus important, un cahier consacré à Goethe.<sup>297</sup> L'étude est conduite à partir de biographies. Vilar consigne ici pas à pas la vie de Goethe. C'est la part la plus importante de l'ensemble. Puis il procède à une analyse des *Souffrances du jeune Werther*. Il conclut que c'est « la contrainte sociale » qui chasse Werther d'auprès de Lotte. La société interdit à l'homme de vivre selon ses désirs. Et il en prend note : « fallait-il donc que ce qui fait le bonheur de l'homme devînt la source de sa misère ? »<sup>298</sup> Comme dans toutes les petites villes de province, la jeunesse étouffe. Il retrouve dans ce récit un miroir de sa propre adolescence. *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, à travers le parcours du héros, fournit à Goethe, rappelons-le, le prétexte à examen de toutes les formes de théâtre de l'époque. Vilar mesure dans cette œuvre l'influence de Shakespeare – en particulier à propos d'*Hamlet* – sur Goethe, lequel prend ainsi conscience de la nécessité de rejeter certaines règles par trop contraignantes : « si tant est qu'il existe des règles d'après lesquelles on peut juger de l'œuvre du poète dramatique, elles ne sont peut-être pas aussi faciles à appliquer que la table des poids et mesures. »<sup>299</sup>

Durant cette période de travail intensif, une lettre à di Rosa jette une vive lumière sur le caractère paradoxal, contradictoire, de Vilar :

« Laissez les livres, laissez les études, laissez l'encrier. C'est alors que nous jugerons de la vraie valeur de chacun. Tout ce qui nous pare n'est pas nous. Ainsi naît la gloire. »<sup>300</sup>

Rêve de nudité synonyme d'authenticité, de virginité profanées par la culture qui n'est que parure, que masque. Encore sous l'influence de Gide, Vilar entend nier ce qu'il édifie à l'instant même où il le bâtit. Ultime nostalgie et soubresaut ultime d'une pureté qui inexorablement s'échappe de lui. Car à présent, bon gré mal gré, le livre s'est emparé de lui, le domine, le modèle ; le livre dont il fera un de ses credo de culture populaire. Toute puissance du savoir dans sa formation : sceau indélébile d'Alain ; approfondissement de l'étude de Shakespeare, de la dramaturgie du XVII<sup>ème</sup> siècle, de la doctrine classique, laquelle gouvernera bien souvent ses choix et son esthétique ; mise à profit des leçons du siècle des Lumières – valeurs de justice, de liberté, mais aussi esprit libertin – Vilar a superbement glané durant ces années-là :

---

<sup>297</sup> *Cahier Goethe*, m., sd.

<sup>298</sup> Werther, « Lettre du 18 août. »

<sup>299</sup> Goethe, *Wilhelm Meister*. (La proximité de ce travail avec l'étude de Shakespeare peut laisser supposer la concomitance entre les deux, 1933.)

<sup>300</sup> Lettre à di Rosa, 10-8-1934, archives di Rosa.

« Barbe est à distance le havre où j'ai pu travailler calmement, comme une sorte de cellule laïque. »<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> Lettre à Benoist, op.c.

« La ville est pleine d'aurores manquées et les dieux y sont tristes. » (Alain.)

### 2.3. La tentation politique

« Je veux militer » écrit Vilar.<sup>302</sup> « Jeudi soir, huit heures, 19 juillet, envoi de l'adhésion aux Jeunesses communistes au journal *L'Humanité*, 120, rue Lafayette, Paris 10è. »<sup>302</sup> Le journal – directeur Marcel Cachin – rend compte de cette adhésion dans son numéro du dimanche 22 juillet 1934.<sup>303</sup> En page 4, sous le titre « Je veux militer », on lit le mot de Vilar :

« Veuillez m'inscrire aux Jeunesses communistes. Je suis étudiant à la faculté des lettres. Je veux militer. »

A la même date du 22 juillet, Vilar note, « insertion de la lettre. »<sup>304</sup> Dans la même page du journal, ce texte :

« De trop nombreux adhérents qui écrivent pour se plaindre des lenteurs apportées à leur affectation ont parfaitement raison lorsqu'ils disent qu'il y a trop de bureaucratie chez certains dirigeants. Défaut grave à corriger car le nouvel adhérent qui vient enthousiaste à notre parti doit être considéré comme un bien précieux. »<sup>303</sup>

Suivent des extraits de nouveaux adhérents, dont celui de Vilar – Comment comprendre cette décision ? Elle semble être à la croisée de facteurs conjugués – notons que Vilar lit *L'Humanité*, habitude contractée à Sète sous l'influence paternelle comme nous l'avons observé...Mais importe très certainement la proximité d'un de ses amis, son collègue Louis Rigaudias, celui-là même qui lui a fait découvrir Alain : « à Sainte-Barbe, un jeune homme, il s'appelle Rigal. Un stratège tacticien de politique révolutionnaire. »<sup>305</sup> Rigaudias, c'est de lui dont il s'agit, est un militant extrémiste confirmé. Comme le rappelle Jeanne Laurent, il exerce une emprise réelle sur Vilar : « à Sainte-Barbe, Jean Vilar subit l'influence politique de son collègue Louis Rigaudias, alias Rigal, militant trotskyste. Un temps, comme André Régis, Vilar envisage de militer. »<sup>306</sup> C'est donc au sein du collège, au contact d'un certain nombre de surveillants, que s'aiguise la culture politique de Vilar.

---

<sup>302</sup> *Cahier Human*, 24 pages manuscrites, 1934, 1.

<sup>303</sup> Archives de *L'Humanité*. (Le courrier de Vilar est donc du jeudi 19-7-1934.)

<sup>304</sup> Cf n°302.

<sup>305</sup> *Hilda la morte*, 37, FJV.

<sup>306</sup> Jeanne Laurent, op.c.

Jacques Téphany le confirme : « quelque part, il dit que dans les années trente, à l'époque où il aurait envoyé cette adhésion, il a failli verser dans la politique. Je pense qu'il devait être chez les trotskystes. »<sup>307</sup>

Le climat d'agitation et d'effervescence politiques du moment joue sans nul doute dans son choix. Il adhère fin juillet 1934 ; les manifestations fascistes ont démarré avec l'émeute du six février 1934, très rapidement suivies par les ripostes de la gauche. Questionnée à ce propos, Andrée Vilar répond : « Je ne sais pas s'il a été communiste pendant quelque temps. Il n'en parlait pas. » Et d'ajouter qu'il était très certainement attentif à ce qui se passait alors, « la montée du fascisme, le Front Populaire. »<sup>308</sup> Vilar lui-même l'authentifie : « le Front Populaire, j'ai suivi. J'étais aux manifestations de gauche. J'ai vu le premier grand meeting du Front Populaire à la Mutualité : Daladier, Blum, Thorez. »<sup>309</sup>

Un troisième facteur dans la décision de Vilar, la découverte de Malraux, plus précisément de *La Condition humaine* dont nous avons mesuré la séduction exercée sur lui. « Je n'ai jamais été marxiste », confie-t-il en 1970.<sup>310</sup> Toutefois, il met l'accent sur l'influence de cette lecture, au point que « j'aurais pu être entièrement pris par les questions politiques », précise-t-il, et d'en « oublier [mon] métier. »<sup>310</sup> Quel métier ? Le théâtre ? Une telle affirmation à ce moment-là, surprend. Et pourtant, c'est bien de théâtre dont il parle puisqu'il poursuit :

« La chose la plus importante, ce n'était pas de faire du théâtre ; ce n'était pas d'être heureux ou malheureux. C'était d'abord de résoudre les problèmes politiques. »<sup>310</sup>

La détermination semble fortement ancrée dans l'esprit de Vilar qui accorde la priorité aux problèmes de société – donc de la collectivité – au détriment des soucis individuels, même si « cela peut paraître une utopie »<sup>310</sup> Et, quarante ans après, il se livre à une méditation sur l'interprétation d'une vie : chacun connaît peu à peu une réelle propension à penser avant toutes choses à sa famille, à son confort matériel – « et celui qui vous parle aussi bien. » Il constate pourtant que certains ne renoncent jamais à « ces idées généreuses qui concernent le sort de la collectivité. C'est ce que l'on appelle des révolutionnaires. »<sup>310</sup>

C'est ce que Vilar aurait pu devenir à partir d'un jour de juillet 1934. Tout semblait y concourir. L'adhésion adressée, suit dans le *Cahier Human* une réflexion politique de six

---

<sup>307</sup> J. Théphany, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>308</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>309</sup> Varda, op.c.

<sup>310</sup> Radio Canada, op.c.



pages que l'on peut résumer ainsi<sup>311</sup> : d'un point de vue révolutionnaire – car c'est bien de révolution dont il s'agit – « l'influence d'une, ou deux, ou dix révolutions en province importe peu ; toute révolution partira de Paris » prophétise-t-il. Quel rôle est-il dévolu aux militants de province ? « Envoyer le plus d'argent possible. » Voilà qui est édicté avec un sens aigu de la démocratie et un goût prononcé pour une hiérarchisation de type jacobin – ce que Vilar est très rapidement devenu et qu'il restera sa vie durant. Vivant parmi les bourgeois, il mesure combien « l'éducation de ces hommes est inutile à faire. » C'est perdre son temps. D'ailleurs, au cas où « les forces d'extrême-gauche » s'avéreraient trop dangereuses, ils ne manqueraient pas de se rallier à un quelconque « apprenti-dictateur. » Ce qui préoccupe bien davantage Vilar, ce sont les ouvriers et les petits commerçants. Il juge combien leur éducation politique sera difficile. Ils lui semblent plus attirés par « un homme fort » apte à résoudre sans état d'âme « le désordre économique et moral »<sup>312</sup> que par une « théorie comme la nôtre qu'ils jugent à bon droit trop tendancieuse. » Suit toute une argumentation visant à les convaincre que s'ils souhaitent voir le pouvoir user de la force, « un gouvernement communiste n'en sera point avare. » Leur erreur majeure consiste à croire qu'il suffit de « supprimer tous les abus », alors même qu'il faut « tout changer, tout bouleverser. »

Cette soudaine fougue politique l'incite à passer *Les Faux-Monnayeurs* au crible de l'analyse marxiste : « *Les Faux-Monnayeurs* sont pour moi une preuve que lire un ouvrage avec un jugement marxiste aide à mieux voir, mieux comprendre mon époque ».<sup>313</sup> Nous sommes en 1935.<sup>314</sup> Il y voit « une critique sévère de la société » agrémentée d'accents « de pureté et de sincérité. » Marxiste cette analyse ? C'est bien sommaire. Mais elle permet à Vilar d'accréditer le marxisme de Gide. Certains critiques et lecteurs « ont été étonnés de voir Gide devenir communiste », mais c'est « mal connaître son œuvre. » Et de conclure que « seuls les bourgeois peuvent s'étonner de ce qui est une adhésion et non pas une conversion. »<sup>313</sup> Plus tard, Vilar confiera qu'à cette époque il lit « certains chapitres du *Capital* » et aussi des écrits de Marx traitant des « problèmes culturels », lectures qui lui permettent de « mesurer l'importance » de ce théoricien. Quant à Lénine, il est le seul à lui

---

<sup>311</sup> *Cahier Human*, 5-10.

<sup>312</sup> Suite à la crise, la France compte dans ces années-là 500.000 chômeurs. Ce chiffre qui paraît dérisoire aujourd'hui est à l'époque extrêmement important.

<sup>313</sup> *Cahier bleu n°9*. (On sait que depuis 1932 Gide est considéré comme un « compagnon de route » du PCF. L'appréciation de Vilar pourrait être portée avant 1936, date de la parution de *Retour de l'URSS*, essai dans lequel Gide dénonçant le stalinisme, va prendre ses distances à l'égard du PCF.)

<sup>314</sup> « Je viens de lire *Les Faux-Monnayeurs* », lettre à di Rosa, 30-7-1935, archives di Rosa.

faire comprendre l'inanité du gauchisme.<sup>315</sup> Côme confirme qui, évoquant sa formation, déclare qu'alors « la méditation humaniste d'Alain s'était heurtée aux analyses inflexibles de Lénine ou de Trotsky. »<sup>316</sup>

Toutefois, tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des mondes révolutionnaires. Pour consolider ses nouvelles convictions Vilar constate que « la présence d'un aîné » qui l'eût initié et formé à la pensée de Marx lui a manqué.<sup>315</sup> Mais ce souhait n'est pas exaucé : « Visite rue Charlot, 57. Le premier août - Prière de repasser - Pas de responsables. »<sup>317</sup> Cette notation corrobore les critiques de *L'Humanité* concernant les négligences à l'endroit des nouveaux adhérents. D'ailleurs Vilar n'est pas tendre vis-à-vis du journal dont le contenu se résume la plupart du temps à de « fumeuses dissertations »<sup>317</sup>, peu convaincantes et peu mobilisatrices. Il fait montre, lui, d'un radicalisme intransigeant. La prise du pouvoir conclue, il faudra « réprimer toutes les Vendées républicaines », et pour ce faire, « avoir gagné à nous l'armée. »<sup>318</sup> Bref une dictature du prolétariat pure et dure, marquée du sceau de Trotsky. Et très critique aussi à l'égard des militants, avec un brin de sectarisme :

« Dans ma ville, les deux ou trois types de tête sont connus pour avoir mangé du chou avec le ci-devant socialiste maire, le plus dégoûtant des arrivistes d'après-guerre. »<sup>318</sup>

Peu convaincants de tels militants qui, lorsqu'ils défendent leurs opinions, « ils les défendent en bons lecteurs de *L'Huma*. Ils sont fumeux. »<sup>318</sup> Alors même qu'il envoie son adhésion, Vilar semble en désaccord avec la ligne du PCF. Manque de rigueur de la part des dirigeants, difficultés à convaincre ouvriers et commerçants, il doute et le scepticisme gagne son esprit : « J'acquiesce la conviction chaque jour plus fondée à mon sens que le prochain mouvement révolutionnaire ne tournera pas à notre profit » prophétise-t-il.<sup>318</sup> Faut-il voir dans le point d'interrogation placé entre parenthèses qui accompagne la formule « je veux militer » la manifestation de cette contradiction ?<sup>318</sup>

A la suite de l'analyse politique précitée, vient une lettre « cher ami » datée de « Sète 4 septembre 1934. »<sup>319</sup> Vilar dit renoncer à envoyer cette lettre pour la raison qu'il ne maîtrise

---

<sup>315</sup> Radio Canada. (On pense ici à *La Maladie infantile du communisme* de Lénine, et aux écrits du même et de Marx-Engels, réunis ultérieurement sous le titre *Sur la littérature et sur l'art* parus aux Editions sociales en 1957.)

<sup>316</sup> *CHR*, 152.

<sup>317</sup> *Cahier Human*, 1-7, passim.

<sup>318</sup> Cf 317.

<sup>319</sup> *Cahier Human*, 11-12. (Quel est cet ami ? Imaginaire ? di Rosa ? L'analyse politique est rédigée à Paris. A propos de la nécessité de dresser l'inventaire des dépôts de munitions à des fins révolutionnaires, Vilar écrit « est-ce que l'on se préoccupe dans le mien ou le tien parti » de ce souci ? Or di Rosa est alors membre des Camelots du roi – cf entretien di Rosa, 28-10-1983.)

pas suffisamment « la thèse qu'il défend, car inexpérimenté en ce domaine et ne traitant de politique que « pour la deuxième ou troisième fois de sa vie. »<sup>319</sup>

Militant oublié ? Militant perdu ? Ou militant hésitant ? A-t-il insisté après son premier rendez-vous manqué avec les responsables du parti ? Il ne semble pas : aucun indice sur la suite donnée à cette adhésion. Découragement ? Simple impulsion d'un jour, réaction épidermique au contexte du moment ? Lucide à l'égard de son inexpérience politique, critique du parti auquel il adhère, pessimiste quant à la réussite de la lutte, dans le même temps, il se livre à des déclarations exaltées et extrémistes : voilà la contradiction fondamentale de l'engagement de Vilar. En 1938, n'écrit-il pas à ce propos : « la morale marxiste que j'ai aimée comme une femme avec une timidité farouche et trop respectueuse ».<sup>320</sup> Toutefois, cet épisode de militantisme ne s'arrête pas là puisque Boyé a en sa possession, datée de mars 1935, une carte des « Jeunesses socialistes » au nom de Jean Vilar.<sup>321</sup>

Il convient de rattacher à cette phase militante la brève expérience de l'Equipe, « groupe théâtral » constitué par Vilar avec quelques camarades fin 1938, et qui produit trois manifestations artistiques les 7-1-1939, 14-1-1939, et 10-2-1939. « L'Equipe, ça me dit quelque chose, mais c'est très flou. Il n'en parlait pas », commente Andrée Vilar.<sup>322</sup> Autour de Vilar, le groupe comprend Jean Gatien, Lucien Luguern, Pipa Tessi auxquels s'adjoignent ponctuellement deux ou trois autres participants. Il présente des récitals de poèmes. Les deux premières manifestations des « camarades de L'Equipe » sont placées sous l'égide et la participation de l'écrivain Henri Poulaille, le théoricien de la littérature prolétarienne, par ailleurs journaliste à *L'Humanité*, et animateur culturel du « Musée du soir », sorte de préfiguration des Maisons de la culture. Ces manifestations se déroulent boulevard Montparnasse. Il est demandé 0F95 de participation aux frais.<sup>323</sup> La première soirée donne lieu à la présentation de textes de Maïakovski, Brecht, Dos Passos, Wolker, Fombeure, ou encore du folklore noir américain. Le programme de la seconde comporte des « improvisations » suivies d'un exposé de Vilar, « Les devoirs d'une troupe de jeunes comédiens. »<sup>324</sup> Quant à la troisième, elle compose la « soirée artistique » du Mouvement « Paix et Liberté » du comité du 15<sup>e</sup> arrondissement.

Cette partie artistique est constituée d'hymnes républicains espagnols, d'hymnes révolutionnaires chantés par le quatuor vocal des « Compagnons de route » et d'un récital de

---

<sup>320</sup> « Recherche d'*Antigone* », 1938. (TSP, 23.)

<sup>321</sup> Boyé, 27-10-1983. (Comité fédéral mixte de la Seine. Paris 13<sup>e</sup>. Carte n°1244.)

<sup>322</sup> Andrée Vilar, 10-8-1990.

<sup>323</sup> Soit 40 centimes d'euro de 2005.

<sup>324</sup> Texte non retrouvé.

poèmes entremêlés de chants. Le répertoire de L'Equipe comporte les auteurs précédemment cités – Brecht, Dos Passos, Wolker – des textes du folklore américain et des poèmes de Langston Hugues et de Georges Chennevière. Nous retrouvons là le Vilar militant : par le cadre de ces manifestations – patronage de Poulaille, Paix et Liberté, proche du PCF, dont les actions tentent de faire prendre conscience du danger fasciste et du risque de guerre ; par le répertoire marqué du sceau de l'engagement, très éloigné en cela de celui des récitals des ultimes années de Vilar. Certes, ici ou là quelques textes échappent à cette tonalité. Chennevière par exemple, lequel, après le désastre de la première guerre mondiale, apporte une lueur d'espoir et retrouve la perspective de l'Unanimisme, mouvement auquel il se rattache :

« Oui, je vous reconnais, messages de la vie. Je tends les mains, et pas un de vous ne m'oublie. »

Mais la majeure partie reste condamnation et dénonciation. Dénonciation de la guerre qui n'est qu'absurdité et misère, comme la « Ballade du soldat » de Brecht qui conte la fable du soldat victime des combats, dont le pouvoir exhume la dépouille et la fait défiler en une dérisoire danse macabre pour en faire un héros. Thème de la négritude : condamnation du racisme et dénonciation du sort réservé aux noirs des Etats-Unis victimes de la ségrégation. Alors que dans les années vingt – nouvelle coqueluche de certains milieux parisiens – jazz et blues déferlent, les textes de Langston Hugues, un des instigateurs du mouvement « Harlem Renaissance », rappellent cette condition misérable des noirs qui conduit à la désespérance :

« J'ai le blues du désespoir  
Rien ne peut me satisfaire.  
Je n'aurai plus de joie  
Et je voudrais être mort. »<sup>325</sup>

Mais il affirme aussi la fière revendication d'être une composante de la nation américaine :

« Moi aussi, je chante l'Amérique.  
Moi aussi, je suis l'Amérique. »<sup>325</sup>

A noter qu'on trouve dans « Mes Tablettes » d'autres extraits de poèmes de Langston Hugues, par exemple « Le nègre parle des fleuves ; » Avec le texte « Quand je mourrai »<sup>325</sup> de Wolker apparaît un autre thème, celui de la mort, de la solitude de l'agonisant et de l'ultime adieu à la bien-aimée. Choisi et dit par Vilar, ce texte est à mettre en relation – résonnance ou

---

<sup>325</sup> Documents. (Georges Chennevière, poète unanimiste, voir *L'Ami du lettré*, année littéraire et artistique, Les Editions de France, 1928 ; Langston Hugues, « Désillusion » et « Moi aussi je chante l'Amérique », voir la revue *Crisis*, 1921.)

miroir – avec sa propre vie. L'exaltation révolutionnaire ne saurait occulter la misérable condition qui est la sienne. En serait-elle l'antidote ? D'autant que son engagement, déjà embarrassé dans ses contradictions dès le début, va se déliter peu à peu au cours de la fin de la même année 1939. Ultérieurement, Côme n'en dévoile-t-il pas les raisons, qui écrit :

« De Jaurès à Blum. (...) il avait vu s'effacer peu à peu l'intransigeance socialiste. (...) Le pacte germano-soviétique quelques jours avant le début de la guerre fit sombrer dans le dégoût puis dans l'indifférence absolue sa réflexion adolescente. »<sup>326</sup>

Pour autant Vilar ne minimise pas cette phase. Il mettra plus tard l'accent sur l'importance de cette prise de conscience politique sur sa formation. Affirmant son goût très fort pour le socialisme, « le socialisme absolu », il pose comme principe « l'égalité des salaires », quel que soit le métier exercé. « Sans doute n'est-ce là qu'une très grande utopie » constate-t-il, « mais elle m'a formé. » Il considère qu'elle est à « la base de [son] travail », car « il faut avoir une morale sociale utopique et se battre pour elle. »<sup>327</sup>

Autre point : la page de Sète n'est pas définitivement tournée. Les signes sont manifestes. Les amis manquent. La nostalgie ronge Vilar. Il reproche à di Rosa de ne pas répondre à ses courriers, sans doute trop occupé par ses affaires de « saucisses et autres corned-fishes. » Et d'en appeler au sens « de l'amitié » de Montaigne. « J'envoie une lettre à Jean Barillon. Je retourne chagrin à mes poussiéreuses études », avant de clore par une supplique : « encore une fois écris ce que tu voudras, mais écris. »<sup>328</sup> Echanges avec di Rosa, Barillon, avec Charles Grégoire aussi ; une lettre du père de Vilar en témoigne, « ci-inclus une lettre de ton ami de Saïgon. »<sup>329</sup> Echanges épistolaires enfin avec les siens. Les missives paternelles traitent du quotidien de la vie sétoise, des difficultés commerciales, « les affaires ne marchent pas. Une véritable crise qui préoccupe assez. »<sup>330</sup> Vilar se plaint d'insomnies ? Son père prodigue des conseils : « il suffit, au lieu de retarder le moment de se coucher, de le fixer d'une manière régulière. »<sup>330</sup> Les études du frère cadet sont préoccupantes, il ne fait que frôler la moyenne générale : « chaque soir je continue à faire travailler Lucien. Il prétend pouvoir faire un effort et obtenir de meilleurs résultats. »<sup>330</sup> Vilar conseille, suggère des lectures. A titre de réciprocité, Lucien renvoie l'ascenseur, qui écrit :

---

<sup>326</sup> *CHR*, 152. (La déclaration de guerre est du 3-9-1939.)

<sup>327</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>328</sup> Lettre à di Rosa, 12-12-1934, archives di Rosa.

<sup>329</sup> Lettre d'Etienne Vilar, 14-1-1935, *CRI*.

<sup>330</sup> Lettre d'Etienne Vilar, 14-12-1934, *CRI*.

« Je viens de composer – le 12 janvier – en version latine. Comme pour ta licence tu n’as pas encore passé la partie latine, pour t’entraîner je t’envoie la copie. Dure par endroits. »<sup>329</sup>

Ici ou là, on traite aussi de littérature : « quant aux auteurs grecs il n’y a qu’à continuer à les étudier, s’inspirer de leur sagesse » proclame le père, ajoutant toutefois qu’il convient de se garder de leur « idéalisme », lequel pourrait faire oublier « le réalisme extra-moderne. »<sup>330</sup> De temps à autre, la mère envoie un colis de victuailles, des vêtements. Et mensuellement le père joint quelque argent : « ci-inclus, un mandat-poste de 125 francs. »<sup>331</sup> La vie est difficile pour Vilar : « je n’ai pas vu en 1935 *La Guerre de Troie*. Je n’avais pas un sou. »<sup>332</sup> Il tient ses comptes. *Le Cahier Human* en témoigne avec les deux colonnes « doit » et « avoir ». <sup>333</sup>

C’est l’époque « de cet espoir quotidien que sont les livres achetés franc par franc », <sup>334</sup> de cette difficulté à constituer une bibliothèque, « sans un sou, prendre sur son pain pour acheter un livre. »<sup>335</sup> Cette situation ne fera qu’empirer avec la perte de son poste à Sainte-Barbe : « l’injustice sociale, oui cela a joué pour moi. De vingt ans jusqu’à la trentaine, la vie a été très difficile. »<sup>335</sup> Transplanté dans « la solitude parisienne » Vilar erre, « erre comme un hanneton. (...) bras ballants, dernier restes de ma métamorphose. »<sup>336</sup> Le voilà « Gros-Jean comme devant. Ennui, pauvreté, métamorphose. »<sup>336</sup> Frénésie de l’étude, tentative d’engagement, mais encore solitude, doute, regard vers le passé : ici sont réunies toutes les composantes contradictoires de Vilar :

« Ma jeunesse, son idéal et ses soupçons  
Se faufilent au long de mon regard et vont  
Se perdre dans une lueur lointaine et blême.  
Alors le vide est grand et le vide me perd. »<sup>337</sup>

Parfois quelques lueurs fugaces d’apaisement traversent son quotidien. « Jeune et pauvre, plus souvent mélancolique que joyeux », il dit aimer, à l’occasion de la fête nationale, « se perdre dans ces quartiers inconnus que les bals, leurs musiques et leurs éclairages animaient. » Le provincial « taciturne » qu’il est, sensible « à ces heures de bonne fraternité »

---

<sup>331</sup> Lettre d’Etienne Vilar, 14-1-1935, (125 francs de 1935 égalent 85 euros de 2005 ; pour la période 1932-1935, un kilo de pain vaut 2,60 francs ; un quotidien 0F40. Données INSEE.)

<sup>332</sup> *Mo*, 16-10-1970. (Créée par Jouvett.)

<sup>333</sup> *Cahier Human*, 1.

<sup>334</sup> Lettre à Benoist, janvier 1957, op.c.

<sup>335</sup> Bugard, 210-211, op.c.

<sup>336</sup> *Cahier Human*, 12, op.c.

<sup>337</sup> CR1, 1934, 11.

trouve là un temps de réconfort. Cette ville lui paraît alors « la plus humaine » qui soit : « quatorze juillet de mes jeunesses. »<sup>338</sup>

N'est pas tournée non plus la page de ses amours adolescentes. Vilar relève la *Délie* de Maurice Sève, ce poème de l'absence de l'amante qui se clôt par ce vers : « en sa beauté gît ma mort et ma vie. » Ou encore Eluard :

« Je te cherche par-delà l'attente  
Et je ne sais plus tant que je t'aime  
Lequel de nous deux est absent. »<sup>339</sup>

Thématique du sentiment amoureux que l'on retrouve dans le *Cahier Human*. Toute la seconde partie est consacrée aux « poèmes du souvenir », suivis d'un « projet de poème », « Magnana ». Les poèmes ne sont qu'une sorte de premier jet : ratures, corrections, reprises, brouillon abandonné en l'état et où l'on peut relever ça et là :

« Tu es venue vers moi mélancolique/Les mains tendues. »  
« Tu es la sœur du souvenir, tes yeux/Cachent encore un soupçon de tristesse. »<sup>340</sup>

Nostalgie et douloureux souvenir dans ce quatrain de janvier 1933, « à Claire » :

« Je me souviens/ De ta présence près de moi ;  
Et de ce pays quitté là-bas/Je n'ai plus de souvenir que de toi. »<sup>341</sup>

*Magnana* est un récit plus élaboré, « retour sur mon passé » qui conte la rencontre de Vilar et de Claire, lors des répétitions des *Papillotes*. Sur le rivage, parmi les mouettes et les rochers, voici que surgit de l'horizon « la femme magnifique aux grands yeux noirs, au visage mat cerclé de deux bandeaux de cheveux noirs. (...) Magnana vêtue de noir. » Tout ce « noir » qui « suggère le passé », et aussi sans nul doute le deuil de l'absence.<sup>342</sup>

Nous retrouvons ici, succinctement repris, la thématique rencontrée dans *Hilda la morte* et *Matin de la vie* – Le temps n'a pas encore gommé cet amour qui hante toujours le cœur et l'esprit de Vilar, amour malheureux que justifie parfaitement cette phrase d'Unamuno qu'il note : « il n'y a de véritable amour que dans la douleur. Du moment où l'amour devient heureux, il ne désire plus. (...) L'amour, c'est un désespoir résigné. »<sup>343</sup>

Nostalgie, bleus à l'âme, regards tournés vers le passé ; mais aussi le présent fait de lectures, d'étude, de travail obstiné. Tel apparaît Vilar lors de cette première phase de sa vie

---

<sup>338</sup> *Mo*, juillet 1965.

<sup>339</sup> « Notules » et « Mes Tablettes », op.c. (Eluard, *L'Amour, La Poésie*, 22.)

<sup>340</sup> *Cahier Human*, 13-21, passim.

<sup>341</sup> *CRI*, 1933.

<sup>342</sup> *Cahier Human*, 22-24, passim.

<sup>343</sup> « Mes Tablettes. » (Unamuno, *Le Sentiment tragique de la vie*.)

parisienne – laquelle nous permet de suivre pas à pas sa formation, son itinéraire intellectuel mais aussi affectif. Pour autant, la voie n'est pas encore trouvée. Quel est le devenir de Vilar ? Deux pistes un instant envisagées sont d'ores et déjà exclues. Ce ne sera pas celle des « études-professorat » pourtant promise aux siens. Mais ici, l'affaire est entendue depuis longtemps, car la Sorbonne, « il faut avouer que j'y suis allé rarement. »<sup>344</sup> Non plus celle du militantisme politique, velléité bien éphémère dès lors qu'à « l'égard de l'engagement politique, toute sa vie n'avait-elle pas été une interrogation ? »<sup>345</sup> dit le narrateur à propos de Côme.

---

<sup>344</sup> Varda, op.c.

<sup>345</sup> *CHR*, 151.



## **Chapitre 3**

Les apprentissages  
ou  
Le temps des jachères  
1933-1940

*« Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre. » (Valéry.)*



### 3.1. Vilar sur la butte

L'assurance de di Rosa, lors de son témoignage, eût pu un instant nous induire en erreur : « quoi que puissent vous dire les uns et les autres, je puis vous le certifier, l'Atelier c'était avec moi, à une reprise de *Volpone*. »<sup>346</sup> Et de narrer avec force détails les circonstances de cette découverte et le rôle qu'il y aurait joué : « on m'a parlé d'une pièce tout à fait remarquable d'un certain Ben Jonson. Nous y sommes allés. »<sup>346</sup> Et de poursuivre en décrivant l'enthousiasme de Vilar, son désir de saluer Dullin dans sa loge, lui demander s'il ne formait pas de disciples... Au su de l'extrême timidité de Vilar, cette ultime précision avait de quoi intriguer. On sait que tous deux ne se sont retrouvés ensemble à Paris que quelques mois, de fin 1932 aux premiers mois de 1933.

Sans doute, cinquante ans après, la mémoire de di Rosa est-elle défaillante. A moins que l'interprétation d'Andrée Vilar apporte l'explication, qui déclare : « di Rosa, on lui a tellement posé de questions qu'il a fini par trouver réponses à toutes. Moi, j'ai toujours entendu Vilar parler de *Richard 3*, fin 1933. »<sup>347</sup> C'est bien ce que confirme l'intéressé. Vilar est formel : c'est bien fin 1933, un an après son arrivée à Paris, qu'il a pris contact pour la première fois avec Dullin et le théâtre de l'Atelier à l'occasion d'une répétition de *Richard 3* de Shakespeare. Il ne cesse de le préciser dans tous ses entretiens.<sup>348</sup> On peut situer cette fameuse répétition courant octobre 1933, la première du spectacle ayant lieu le 4 novembre 1933.<sup>349</sup> Les précisions réitérées de Vilar ont raison des assertions de son ami. Il reste à l'Atelier jusqu'au 18 avril 1937, soit trois ans et demi.

Comment donc Vilar s'est-il rendu chez Dullin ? Par l'entremise d'un de ses collègues de Sainte-Barbe, « un pion parisien connaissant Paris bien mieux que moi », précise-t-il.<sup>350</sup> Lequel surveillant avait ses entrées dans beaucoup de lieux, et notamment à l'école de l'Atelier ; »<sup>351</sup> « un camarade qui connaissait quelques acteurs de l'Atelier. »<sup>352</sup> Il ne cite jamais son nom. Jeanne Laurent croit savoir : « si je suis ici, c'est à cause de Schenkel, pion à Sainte-Barbe, dira-t-il en 1936-1937. »<sup>353</sup> Le mystère est levé par Catherine Leccia, catégorique : « à Sainte-Barbe, Vilar avait été très lié avec d'autres pions, en particulier avec

---

<sup>346</sup> di Rosa, 28-10-1983. (*Volpone*, créé le 23-11-1928, repris en 1930 et 1932 : cf Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, 779-780.)

<sup>347</sup> A Vilar, 10-8-1990.

<sup>348</sup> Abadi ; disque Barclay ; Varda ; Polac ; Radio Canada...

<sup>349</sup> M Surel-Tupin, op.c., 781.

<sup>350</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>351</sup> Vilar, Varda, op.c.

<sup>352</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>353</sup> J. Laurent, op.c.

Schenkel. Schenkel s'intéressait au théâtre. « C'est grâce à Schenkel » m'a-t-il dit un jour. »<sup>354</sup> Ce dernier l'invite à une répétition de *Richard 3*. Que Vilar ait honoré cette invitation n'est pas pour étonner. N'oublions pas que c'est l'époque où il s'astreint à l'étude systématique des œuvres du dramaturge élisabéthain : « lorsque je me suis trouvé face à Dullin, je connaissais tout Shakespeare. »<sup>355</sup>

« La première rencontre, il ne m'a pas vu. (...) J'ai dû me placer dans un coin. » Son camarade profère « ne bouge plus. Je n'ai plus bougé jusqu'à minuit. »<sup>356</sup> Il assiste à la répétition, « perdu » au fond de l'orchestre, en ce lieu qui lui paraît « immense », alors que la salle de l'Atelier est de « dimensions assez modestes. »<sup>355</sup> Que voit-il sur scène ? La première impression ressortit à la désillusion. Son ingénuité lui faisait accroire que les comédiens ne pouvaient être « que des hommes et des femmes qui avaient un nez droit, une espèce de beauté classique. » Or, il distingue avec peine sur la scène « très peu éclairée, un ton à la fois de lumière et d'ombre », parmi quelques interprètes, Dullin, « déjà assez voûté, avec un nez proéminent. »<sup>355</sup> Ensuite, il est frappé par le comportement de cet homme, « au demeurant très calme, sans colère », <sup>356</sup> et par la patience, l'obstination sereine dont il fait montre dans le travail, répétant « pendant deux heures avec les mêmes comédiens. »<sup>357</sup>

Et voici Vilar qui recouvre son âme d'enfant, ébaubi par ce qu'il voit et ce qu'il entend ; un enchantement face à un nouveau jouet. Il parle de véritable « coup de foudre chez Dullin », comme une « illumination. »<sup>358</sup> Soulignant l'importance des rencontres, le rôle du hasard, du coup de dé mallarméen, il dira qu'en ce qui le concerne, la plus importante, « c'est au théâtre de l'Atelier, et plus précisément avec son fondateur, Dullin, un maître dans ce métier. »<sup>359</sup> Ce maître, on le reconnaît dans un des passages oniriques *d'Hilda la morte*, lorsque le narrateur se retrouve sur la grand'place du village, face aux fêtes et attractions. Parmi les protagonistes, il distingue « le comédien Vittorio Dullini, voûté », et qu'il surnommait à l'école « le petit tordu. »

---

<sup>354</sup> Catherine Leccia, entretien, Paris, 24-1-1991. (Entrée à l'école Dullin en 1936, elle devient une des rares camarades de Vilar.)

<sup>355</sup> Varda, op.c.

<sup>356</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>357</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>358</sup> Varda. (Voir aussi Radio Canada.) op.c.

<sup>359</sup> Barclay, op.c.

Conséquence de cette découverte enchantée, « je suis sorti de là comme si quelque chose m'avait été révélée »<sup>360</sup> comme une conversion : Vilar sur le chemin de Damas terrassé par la magnificence de la lumière d'ullienne. Cette première rencontre « a décidé du choix de mon métier et donc de ma vie. »<sup>361</sup> Qu'allait-il faire ? « Quand je suis rentré à Sainte-Barbe, je me suis posé des questions. »<sup>362</sup> Lui qui était encore à la croisée des chemins, hésitant quant à son devenir, acquiert désormais une certitude : « Tu dois faire ça – Voilà. Tu dois être dans un théâtre. »<sup>362</sup> Oui c'était bien là « le métier que j'avais envie de faire. »<sup>363</sup>

Dès lors Vilar hante les corridors de l'Atelier. Il assiste de plus en plus fréquemment aux répétitions. « Je le revois, il errait dans les couloirs. Un jour, je l'aborde : Je viens prendre des leçons<sup>364</sup>, me dit-il. C'était en 1934. Un être remarquable, très intelligent, cultivé. » Mercredi 9 juin 1935 : « j'assiste aux répétitions du *Médecin de son Honneur*, de Calderon. Les scènes de comédie accentuent le degré de cruauté. Les scènes de tragédie frisent le drôle. »<sup>365</sup> Vilar observe tout : ordonnance de la mise en place, organisation des entrées et sorties, effets d'éclairage, rythme des scènes, mais surtout la direction d'acteur, la recherche du ton, la précision et la justesse de l'interprétation... Préside à tout cela un climat serein, paisible : « ce côté que trop de théâtres abandonnent, l'artisanal. (...) On avait l'impression qu'on avait l'éternité devant soi. » Dans ce petit théâtre, pendant cinq minutes, pendant dix minutes », quel que soit l'acteur, texte su ou encore hésitant, au cours de ces répétitions, « il y avait tout d'un coup le passage d'Aristophane, le passage de Shakespeare, le coup de poing de Balzac. »<sup>366</sup>

Suivre les répétitions, certes : « dès qu'il y eut accès, Vilar y fut un de ses élèves les plus assidus. Il faisait son profit des réflexions de Dullin. »<sup>367</sup> Mais aussi s'inscrire à l'école. Le responsable est le comédien Lucien Arnaud, « une direction extrêmement libérale. On pouvait y venir sans être élève. C'est peu à peu que je me suis laissé prendre. »<sup>368</sup> « Peu à peu » : la formule est on ne peut plus exacte. Le coup de foudre du premier contact ne doit pas

---

<sup>360</sup> Radio Canada. (Il y avait motif à séduction devant ce spectacle très apprécié par la critique. Ainsi Antoine écrivait dans *L'Information* du 7-11-1933 : « il faudrait que le public, tout au moins celui qui se pique de goût et d'art, mît lui aussi quelque bonne volonté à seconder de pareils serviteurs. »)

<sup>361</sup> Barclay, op.c.

<sup>362</sup> Varda. (Voir aussi Radio Canada.) op.c.

<sup>363</sup> Radio Canada.

<sup>364</sup> Hélène Gerber, entretien, Paris, 25-5-1991. (comédienne chez Dullin depuis 1931.)

<sup>365</sup> *CHR*, 81. (La première eut lieu le 8-2-1935. Cf Surel-Tupin, 781.)

<sup>366</sup> *CR2*. (Repris in « Jean Vilar, quarante ans d'Avignon », R. Allio, FR3/INA, 28-7-1987.)

<sup>367</sup> J. Laurent, op.c.

<sup>368</sup> « Autoportrait », op.c. (Arnaud que Vilar engagera au TNP dès 1951, et dont il fera le directeur de l'école du TNP.)

faire oublier les atermoiements de Vilar. Nonchalant, il se montre toujours hésitant lorsqu'il s'agit de passer à l'acte : « j'étais un peu timide. (...) J'ai attendu deux mois avant d'entrer à l'école. »<sup>369</sup> Ce n'est pas encore gagné, une étape après l'autre. Il manque de hardiesse au franchir du Rubicon, « je suis resté trois mois sans rien dire, sans passer une scène. »<sup>370</sup> C'est que Vilar est lymphatique, « très lent dans son travail. Nous avons préparé tous deux une scène de *L'Ecole des femmes*. Cela nous a pris deux mois » révèle Leccia.<sup>371</sup>

Il se décide enfin, présente à Dullin une scène de *On ne badine pas avec l'amour*. Il est Perdican et Madeleine Robinson lui donne la réplique dans Camille. « Dullin parlait peu. Les rapports avec lui n'étaient pas fréquents. Il était très gentil avec ses élèves, mais très distant », rappelle Vilar.<sup>372</sup> Il se souvient clairement de l'appréciation du maître : « il m'a demandé d'où j'étais » en fin d'audition. Vilar ressent la remarque comme vexatoire : « cela voulait dire que j'avais de l'accent. » Etonnement de Dullin à l'écoute de la réponse : « j'aurais cru que vous étiez du Centre. » Pire que tout : « il m'avait pris pour un Auvergnat ! »<sup>372</sup> Il confiera à Leccia : « j'ai mis dix-huit mois à me débarrasser de l'accent de Sète, le plus épouvantable du Midi. »<sup>371</sup> Et Dullin de poursuivre : « il faudra que vous redressiez votre taille. Quand vous ferez cela, ce sera peut-être pas mal. »<sup>373</sup> Redresser le corps, « j'y pense tout le temps, même en jouant Don Juan », confesse Vilar.<sup>373</sup> « Il m'a toujours raconté ça : à l'époque, très timide, complexé, un accent sétois à couper au couteau. Il ne se tenait pas bien. Il a beaucoup travaillé la diction et l'articulation, crayon entre les mâchoires. Il a eu beaucoup de difficultés, tout particulièrement avec les « o ». »<sup>374</sup>

L'école de l'Atelier dispense des cours tous les jours : lundi, improvisation, Sokoloff ; mardi, cours de théâtre moderne, Madame Dullin ; mercredi, diction, Arnaud ; jeudi, cours de plastique – hébertisme, Mademoiselle Arnaud, sœur de Lucien ; cours de mime chez Decroux ; vendredi, cours d'interprétation, Sokoloff ; samedi, cours d'interprétation, Dullin.<sup>375</sup> Vilar se rend à ces cours le plus fréquemment possible, ses préoccupations théâtrales devenant de plus en plus prégnantes : « je suis resté élève trois ans. (...) J'ai suivi presque tous les cours de Dullin et aussi ceux d'un autre prof remarquable, Vladimir

---

<sup>369</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>370</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>371</sup> Leccia, 24-1-1991.

<sup>372</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>373</sup> Varda, op.c.

<sup>374</sup> A. Vilar, 10-8-1990.

<sup>375</sup> Programme communiqué par C. Leccia, 24-1-1991. (Elle précise qu'en 1936, le coût mensuel était de 150 francs, soit 95 euros de 2005 ; que Vilar ne payait pas – il est alors régisseur ; qu'à compter de 1939, c'est Barrault qui assure le cours de mime.)

Sokoloff. »<sup>373</sup> Ancien de l'équipe de Stanislavski, acteur et régisseur chez Reinhardt, puis chez Jouvet, il y avait chez Sokoloff tout le contraire de chez Dullin. Vilar décrit sa méthode : le même élève pendant deux heures, la même scène, et « ça se jouait sur cinq répliques. » Selon cet acteur, un rôle se répète phrase à phrase, « phrase pour la placer, phrase pour l'interpréter, phrase pour la sentir et en faire soi-même son propre texte ». Dans une première appréciation, les élèves disaient, « on s'ennuie. » Ce n'est apparemment pas le cas de Vilar qui a été un des rares à présenter une scène chaque semaine, deux mois durant : « il n'y avait pas d'autre élève » parfois. Il constate que l'enseignement de Sokoloff était « au moins aussi important que celui de Dullin. » Il dit avoir appris là « le métier de metteur en scène », ou plus précisément la direction d'acteur, à savoir faire preuve de persévérance quand l'acteur ne trouve pas, « ne pas l'énervé, mais tout de même remettre le travail. »<sup>376</sup> Leccia confirme la spécificité de cet enseignement : « le seul cours que j'ai vu organisé de telle manière pour nous apprendre comment travailler une scène », c'est-à-dire consacrer un temps très long aux dix premières répliques, « lesquelles, selon lui, gouvernent tout le reste du personnage. »<sup>377</sup> En 1960, Vilar confiera à son ancienne camarade de cours, « si Sokoloff était toujours là, je lui enverrais mes acteurs. »<sup>377</sup>

La méthode de Dullin est tout autre : un enseignement « d'ordre général », très peu de mots, seulement « ici ou là quelques boutades. » Mais les remarques étaient précises, limpides, « on comprenait très bien ce qu'il disait. » Il ne donnait jamais « son intonation » ; Vilar se souvient qu'au cours des trois années passées à l'école, il n'a vu que très rarement Dullin « indiquer le texte en le jouant au comédien. Jamais. Pratiquement jamais. »<sup>376</sup>

Un jour donc Vilar prie Leccia de lui donner la réplique dans une scène de *L'Ecole des femmes*. « J'en suis très flattée. »<sup>377</sup> Il organise le travail : un mois à la table, un mois sur la scène. « Directement marqué par Sokoloff, il expliquait déjà fort bien l'intériorisation. » Mais il fait montre aussi du souci de « laisser la liberté d'interprétation, ce qui sera par la suite sa manière de conduire le travail de l'acteur. »<sup>377</sup> Et sentencieux, jouant l'aîné, Vilar de conclure : « les cours de Sokoloff et de Dullin sont complémentaires. Comprends-le. »<sup>377</sup>

Vilar a conservé quelques notes de cours de l'Atelier, « le comédien »,<sup>378</sup> avec cette remarque ultérieure, « relire un vieux cahier où sont consignés des exercices d'apprenti-comédien d'il y a près de dix ans. »<sup>379</sup> Ces exercices sont variés : thèmes d'improvisation

---

<sup>376</sup> Varda, op.c.

<sup>377</sup> Leccia, 24-1-1991.

<sup>378</sup> Vingt-deux feuillets, manuscrits, 1936-1937, CR2.

<sup>379</sup> CR3, 277. (la remarque est du 12-2-1943.)

« Dullin » ou « Sokoloff » du type « donner à un groupe une émotion, un sentiment communs » ; exercices de décontraction, d'entraînement à l'attention et à la concentration ; de gymnastique, travail corporel et gestuelle de l'acteur.<sup>380</sup> - Vilar relève aussi des remarques, vraisemblablement abordées durant tel ou tel enseignement - Par exemple, à propos d'*Antigone* : « Comment stopper tout acteur sortant du sujet et de l'état sensible et mental exigé par la situation ? » Pour l'actrice – Antigone, placée devant les cadavres de sa mère et de ses deux frères, « il n'y a qu'un seul objet : trois cadavres d'êtres aimés. » D'autres propos débordent de la stricte formation du comédien. A la suite de lectures traitant du théâtre japonais, Vilar remarque « la scène dépouillée du nô, pratiquement sans décor ». Il consigne une suite d'observations concernant l'espace scénique, lesquelles constitueront plus tard quelques principes – mêmes de ses réalisations : « abandon des rampes, portants, herses » ; « retour à la première scène, le cercle de l'orchestra. » A propos du texte, il s'interroge : « comment trouver un langage scénique poétique ? » Témoignage aussi dans ce document du souci de Vilar à l'endroit de la gestion de l'entreprise, qui pose la nécessaire recherche « d'études concernant la situation financière, fiscale, administrative » du théâtre en France depuis le début du siècle.<sup>381</sup>

Et paradoxalement en dépit de sa réserve, Vilar à l'école, rayonne. Il fait montre « d'une autorité réelle, d'une sorte de charisme » sur ses camarades. Lui, « il sait », il est cultivé, c'est le « penseur du groupe. » Quand un élève ne comprend pas, Vilar explique : « t'as qu'à demander à Vilar », dit Arnaud qui lui porte intérêt « et le prend en affection. »<sup>382</sup> Jeanne Laurent cite Arnaud :

« Nous allons entrer dans une période de l'école où on dira : M. Dullin dit ; M. Sokoloff explique ; M. Vilar pense... C'est un garçon intelligent, qui a une passion incontestable pour le théâtre. »<sup>383</sup>

Mais Vilar a un « manque effarant de confiance en lui. Il est le roi du magma. »<sup>383</sup> A travers l'atmosphère de l'école, « une barrière incroyable » existait entre les élèves confirmés, dont Vilar, et les nouveaux. Leccia brosse un portrait de son camarade. Misérablement vêtu, « je le trouvais même un peu sale. » Mais il est vrai qu'à ses yeux, elle n'était « qu'une petite bourgeoise qui dépensait de l'argent pour acheter du rimmel. » Vilar est timide, froid, distant, « secret, complexé », toujours un peu « solitaire. » Il sait se montrer « cuistre parfois, un peu pédant. » Il écrit, ce qui le fait apparaître « assez ambitieux » ;

---

<sup>380</sup> Exercices repris dans le travail du groupe l'Equipe.

<sup>381</sup> *Cahier*. « Le Comédien. »

<sup>382</sup> Leccia, 24-1-1991.

<sup>383</sup> Arnaud, in J. Laurent, op.c.



si nécessité il y a, « tout à fait capable de se servir des gens. » Peu liant avec les autres élèves, « ses rares amis, dont Pierre Valde » sont ceux qui « s'intéressaient au cours de Sokoloff. »<sup>382</sup>

Peu à peu, Vilar s'ancre à l'Atelier, certes à une bien modeste place : « pendant ces trois ans, je me suis débrouillé pour participer au travail de l'équipe professionnelle ; »<sup>384</sup> « on va le prendre comme régisseur » confie un jour Dullin à Gerber, laquelle ajoute, « c'était Pierre Valde qui était premier régisseur. »<sup>385</sup> Second régisseur donc, mais « dès la deuxième année. »<sup>386</sup> Les courses, les accessoires, le machiniste-assistant, « j'ai tout fait chez Dullin », car là régnait « un climat de dévouement étrange. »<sup>387</sup> Dès lors, le théâtre devient son but, son existence. Deux certificats de travail signés de Dullin, attestent cet ancrage. Le premier certifie qu'il est employé du 1-1 au 17-5-1936 « en qualité d'artiste dramatique (petit rôle) » ; le second, de janvier 1936 au 18 avril 1937, « aux appointements de huit cents francs par mois. »<sup>388</sup>

C'est donc bien à l'Atelier, grâce à Dullin, celui-là même qui l'a « le plus marqué »<sup>389</sup> que Vilar a appris son métier : jeu de l'interprète, direction de l'acteur, mise en scène. C'est là qu'il a acquis la conviction que le travail théâtral ressortit à l'artisanat – « artisan d'abord » disait Alain. Au contact de son maître, il a compris que « sans l'émotion, sans la sincérité profonde et généreuse de l'interprète, notre métier n'est rien, n'est que grimace. »<sup>390</sup> Il lui doit encore « le goût de l'exigence », « le souci de la qualité » : qualité dans « le choix des pièces » ; qualité dans « l'interprétation. »<sup>391</sup> Vilar, à jamais débiteur de Dullin.

La fusion est telle qu'il notera plus tard : « il ne fut jamais question d'aller chercher un autre maître. Notre amour était calme, sans chicane, sans phrase, ouvrier. »<sup>392</sup> « La vie est là, simple et tranquille », songe Verlaine. Pour Vilar, Montmartre se borne à la place Dancourt, « c'est-à-dire le théâtre de Dullin. »<sup>393</sup> Il imagine que toute sa vie « pourrait se dérouler là », tant cette rencontre est pour lui « tellement simple. »<sup>394</sup> Écoutons Côme qui, rappelant la déception à la source de son renoncement politique, affirme : « En vérité, il s'était déjà retiré

---

<sup>384</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>385</sup> H. Gerber, 25-5-1991.

<sup>386</sup> Cf 384.

<sup>387</sup> *JVPLM*, 22.

<sup>388</sup> Datés du 19-5-1936 et du 18-4-1937. (800f en 1936-1937 sont en moyenne 445 euros de 2005.)

<sup>389</sup> Varda, op.c.

<sup>390</sup> *Intermède*, n°1, printemps 1946. (Et *CR3*, 283.)

<sup>391</sup> « Lectures pour tous », 1965.

<sup>392</sup> *Réforme*, 1952.

<sup>393</sup> *CR2*.

<sup>394</sup> Abadi, op.c.

dans les certitudes d'un métier comme d'autres rejoignent le désert. »<sup>395</sup> Ayant un instant tenté de se colleter avec la rude réalité qui le maltraitait, incapable de se dégager de la gangue de l'enfance et de l'adolescence, dans une sorte de fuite, Vilar décide de se retirer de la vie séculière pour trouver refuge dans son Port-Royal des Champs, prêt à « embrasser la beauté moqueuse de l'illusion et entrer pour toujours dans le monde fictif de la scène. »<sup>396</sup>

Voici Vilar sur scène, condamné certes aux « silhouettes », rôles de figuration dans le métalangage théâtral, figuration muette la plupart du temps. Une apparition dans *Le Camelot*, de Vitrac ; un créancier dans *Mercadet ou le faiseur* ; Varon et Clitus, aux côtés de Jean Marais dans *Jules César*. Tant d'assiduité, tant de ferveur lui font oublier la Sorbonne, « je volais un peu de temps pour assister aux cours »<sup>397</sup>, aux cours de l'Atelier, faut-il le préciser ? Plus grave, son service à Sainte-Barbe s'en trouve perturbé. Vilar assure le dortoir des élèves des grandes écoles. Il passe un accord tacite avec eux, parfois se fait remplacer par un collègue. Au cours du premier semestre de 1935, il écope de deux avertissements. Le second précise les manquements : « il vous est arrivé à maintes reprises de vous absenter. » On relève aussi des « irrégularités dans le service de jour. » Vilar est donc convié à faire « les efforts nécessaires » à l'avenir, faute de quoi il s'exposerait à perdre son poste, « qui est et qui doit rester un poste de confiance. »<sup>398</sup> Il ne paraît guère tenir compte des mises en garde. Un soir, en son absence, le chahut éclate dans son dortoir. Le voilà congédié : « le directeur de Sainte-Barbe est contraint de me signifier mon congé. (...) Le surveillant est au théâtre Dullin. »<sup>399</sup> Nous sommes début juillet 1935. Très obligeamment, le collège le conserve au pair trois mois durant, lui laissant le loisir « de trouver un travail pour gagner [sa] vie. »<sup>400</sup>

Après Perdican, Dullin avait conseillé à Vilar de travailler Hamlet ou Brutus. « Je travaillerai les deux », rétorque Vilar.<sup>401</sup> Leccia se souvient l'avoir vu passer des scènes deux ou trois fois ; la plupart du temps, elle le juge « assez atone. » Elle rapporte le jugement de Dullin à propos d'Arnolphe de *L'Ecole des femmes* : « c'est la première fois que je vois quelque chose de structuré chez toi. »<sup>402</sup> Certains de ses camarades disent de lui,

---

<sup>395</sup> CHR, 152.

<sup>396</sup> CHR, 204.

<sup>397</sup> JVPLM, 19.

<sup>398</sup> Lettre du collège Sainte-Barbe, 14-3-1935, CRI.

<sup>399</sup> Mo, 10-2-1954, 61.

<sup>400</sup> Varda, op.c.

<sup>401</sup> Cf 397.

<sup>402</sup> Leccia, 24-1-1991.

« il a quelque chose dans le ventre, mais il a un mal de chien à le faire sortir. »<sup>402</sup> Et Leccia d'en fournir un exemple, lors d'un travail avec Sokoloff, dans une scène de *L'Idiot* de Dostoïeski : « Vilar joue sans rien dire, sans rien faire, le prince : une présence exceptionnelle. »<sup>402</sup>

« Avec le sérieux d'un provincial », voici Vilar qui apprend par cœur « presque toutes les scènes d'Hamlet. »<sup>403</sup> Il propose la scène de la confrontation entre Hamlet et Laerte, à la fin de la pièce. L'appréciation de Dullin est lapidaire, sans appel : « c'est gris. Je regrette. Là où n'y a rien, je ne peux rien dire. »<sup>404</sup> Deux ans plus tard, il renouvellera son jugement à propos de Vilar à Hélène Gerber : « Ce n'est pas un comédien. »<sup>405</sup> Nous sommes en 1937. Un si terrible bilan après trois ans de formation. Vilar est blessé : « échec incontestable. Il ne mit plus les pieds au cours de Dullin » rappelle Leccia.<sup>404</sup> Ecrit quarante ans après, il faut très certainement lire dans ce texte la trace de la blessure :

« Quoi ? Hamlet ? Trop long, coupez, trois minutes, pas plus. (...) Vous êtes effacé, catalogué, numéroté, classé, jugé. (...) Résultat heureux parfois : une hallebarde ou un pique. »<sup>406</sup>

Rappelant que Dullin, lorsqu'il évoquait les comédiens qu'il avait formés ne parlait pas de Vilar, Andrée Vilar observe « qu'il n'était peut-être pas passionné par son élève » ; mais d'ajouter aussitôt : « quoi qu'il en soit, Vilar a toujours dit qu'il lui devait beaucoup. »<sup>407</sup> C'est là la stricte vérité, même si chez Vilar pointe un rien d'amertume, qui déclare en 1970, comme nous l'avons relevé « un élève, assez ignoré » de Dullin.<sup>408</sup> Dullin s'est trompé à l'égard de Vilar, lui qui a enseigné à tant d'apprentis devenus célèbres. Il n'a jamais perçu la moindre prédisposition pour ce métier chez cet élève. Et il s'est tenu à cette appréciation. Arnaud a sans doute jugé avec plus de discernement, qui disait : « Vilar, il nous étonnerait un jour que cela ne nous étonnerait pas. »<sup>409</sup>

Pour Vilar arrive le terme de l'aventure de la place Dancourt, mais Vilar l'ingénu l'ignore encore. Il ne soupçonne pas que la rude réalité va le débusquer de son Port-Royal.

---

<sup>403</sup> CR2.

<sup>404</sup> Leccia, 24-1-1991.

<sup>405</sup> H. Gerber, 25-5-1991.

<sup>406</sup> CHR, 39.

<sup>407</sup> A. Vilar, 10-8-1990.

<sup>408</sup> « notes », avril 1970.

<sup>409</sup> Cité par J. Laurent, op.c.

### 3.2. Sonne l'heure de l'entracte

Ajourné pour faiblesse de constitution l'année de ses vingt ans, en 1932, Vilar est curieusement déclaré « bon pour le service armé » l'année suivante. Il va bénéficier d'un sursis au titre d'étudiant jusqu'en 1937. En octobre de cette même année, il est « appelé sous les drapeaux » au 3<sup>e</sup> RIA à Hyères. Le voici affecté à la musique du régiment, « deuxième classe, j'étais musicien. »<sup>410</sup> Boyé a retrouvé une lettre datée de début octobre 1937 par laquelle Vilar sollicitait une incorporation dans la musique militaire : « comme il était violoniste, on lui a confié le tambour. »<sup>411</sup>

Le voici déambulant à travers Toulon à la découverte de la ville « petite et franche », dans le « dédale des rues », s'égarant dans les venelles avant de parvenir sur le quai. Il retrouve là « sa mer » et, pour « militaire et domestiquée » qu'elle soit dans cette petite rade, elle reste toujours belle « dans une échappée de soleil argentant une avenue de mer. »<sup>412</sup> Lorsqu'il ne répète pas, qu'il ne se promène pas, Vilar consacre ses nombreux loisirs à l'écriture. C'est durant son service militaire qu'il travaille à la rédaction d'*Antigone* à partir des *Phéniciennes* d'Euripide, dans sa première version. Le texte « Recherche d'*Antigone* » l'atteste. A la dernière page du manuscrit figure cette précision « dimanche 18 décembre 1938. »<sup>413</sup> A cette date, Vilar est libéré de ses obligations depuis fin octobre.

Cinq mois après, le 22 mars 1939, devant la menace imminente de guerre, il est rappelé et mis à disposition de son régiment initial : « j'avais été appelé comme disponible à la suite de l'invasion de la Tchécoslovaquie. »<sup>414</sup> D'Hyères, il est muté à Marseille, au 15<sup>e</sup> COA, Service de l'Intendance. A vingt-six ans, il « repique aux godillots de deuxième classe. »<sup>414</sup> Mais ici encore, ses attributions lui offrent du temps libre. Il part à la découverte de la ville « dont il garde un souvenir merveilleux »<sup>414</sup> : majesté de la rade, cité grouillante en mouvement incessant, cordialité de ses habitants. Il s'en souviendra plus tard quand il sera appelé à assurer avec le TNP le festival de Marseille, attaché « comme amoureuxment à cette ville. »<sup>414</sup>

La lecture tient aussi une place importante dans ses occupations. « Coursier en ville », il part dès huit heures du matin. Il s'installe dans un vieux bistrot de quartier, de préférence sur le Vieux-Port. Lorsqu'il ne dispose que de l'après-midi, il jette son dévolu sur tel ou tel

---

<sup>410</sup> Varda, op.c.

<sup>411</sup> Boyé, 27-10-1983.

<sup>412</sup> CR2, 20. (16-2-1938.)

<sup>413</sup> *Antigone*.

<sup>414</sup> *Mo*, 2-9-1955, 249-250.

bordel de Marseille : « les dames n'étaient pas encore arrivées », et la semi-pénombre était propice à « la lecture, à la réflexion et au retrait. » Là, sans hâte, il lit « un livre par jour ou en trente-six heures. »<sup>414</sup> Il dit savourer là la prose « de bien de ses contemporains »<sup>414</sup> : Malraux, Romains, Drieu la Rochelle, Mauriac, Montherlant, Valéry. Par contre, il confesse : « Gide commençait à me lasser. »<sup>414</sup> Il parcourt également Trotsky et « les articles de Vaillant-Couturier dans *L'Humanité*. » L'endroit s'avère être « la plus confortable salle de bibliothèque. » Et en quel lieu public « autre qu'un bordel », un soldat peut-il lire *L'Humanité* en toute sérénité ?<sup>414</sup> Du coup, « soldat en province », il ignore les accords de Munich.<sup>415</sup> Il ne doit pas lire quotidiennement son journal. Un jour, il se propose pour « diriger le théâtre aux armées. »<sup>415</sup> Sans succès. Le vingt-cinq novembre, Vilar est opéré d'urgence d'un ulcère à l'estomac à l'hôpital militaire de Nice. Il est renvoyé dans ses foyers en convalescence courant décembre 1939 et il est « réformé temporaire » le vingt-trois mars 1940.

C'est alors qu'Andrée Schlegel fait sa connaissance à Sète : « j'étais moi-même revenue de Paris après mes études aux Beaux-Arts. »<sup>416</sup> Ils se rencontrent, « c'était après la mort de son frère. » Certes, ils se connaissaient vaguement, « je savais qui il était. Après avoir passé « quelques jours de vacances ensemble »<sup>416</sup>, Vilar reprend le chemin de Paris. Sans but précis, comme prisonnier d'une irrésistible assuétude.

---

<sup>415</sup> Varda, op.c.

<sup>416</sup> A. Vilar, 10-8-1990.

« Vous qui entrez ici, laissez toute espérance. » (Dante.)

### 3.3. *Le temps de la désillusion*

« Le pionnicat, c'était pour survivre. »<sup>417</sup> Certes. Vilar eût pu le mesurer, lui qui n'a tenu aucun compte des avertissements cordiaux. La porte de Sainte-Barbe est close désormais. La survie n'est pas assurée, « je n'avais pas un sou. »<sup>418</sup> Plus question d'acheter le moindre livre. Nous l'avons vu, ce n'est qu'à compter de janvier 1936 que Vilar perçoit une rétribution à l'Atelier – au demeurant fort modique. Jusqu'alors ses gains sont très aléatoires : « il y avait des mois où je n'étais pas dans des pièces, et alors, je ne touchais plus mes dix francs par jour. »<sup>419</sup> Où trouver un emploi ? « Quand j'ai quitté Sainte-Barbe, le chômage sévissait à plein. »<sup>420</sup>

Heureusement de temps à autre, il bénéficie de la libéralité des Montmartrois : « sans la fraternité de ceux de la Butte, il est certain que j'eus abandonné mon métier. »<sup>420</sup> Il évoque le temps où vivant à l'Atelier, « les maquereaux bonasses » l'invitent certains jours « à partager leur repas dans un restaurant de Montmartre. »<sup>421</sup> Une période « très rude pour lui, vagabonde », témoigne Leccia qui poursuit : « quelquefois, il couchait au théâtre de l'Atelier avec la complicité d'Arnaud et de la concierge qui lui offrait le petit déjeuner le matin. »<sup>422</sup>

Les tâches ponctuelles se succèdent. Il se rend de temps en temps au bureau d'annonces de la Sorbonne comme en témoigne un courrier du huit novembre 1938.<sup>423</sup> Il reçoit des propositions du service des offres et demandes d'emploi. Ici, on lui propose de dispenser des leçons de perfectionnement de français ; là, une demande d'une étudiante anglaise à laquelle Vilar répond :

« J'ai appris que vous désiriez converser en langue française. De mon côté, je désire perfectionner les quelques notions d'anglais que j'ai apprises au lycée. Pourriez-vous me fixer un rendez-vous ? »<sup>424</sup>

---

<sup>417</sup> Varda, op.c.

<sup>418</sup> *JVPLM*, 21.

<sup>419</sup> M. Abadi. (10f de 1935 sont 6,80 euros de 2005.)

<sup>420</sup> *CR2*. (Sans date, mais sur papier TNP.)

<sup>421</sup> *Mo*, 9-2-1954, 60.

<sup>422</sup> Leccia, 24-1-1991.

<sup>423</sup> Sorbonne : service des offres et demandes d'emplois. (Archives Boyé.)

<sup>424</sup> *CR2*, 11.

En 1936, il enseigne à l'Ecole nouvelle de Bellevue qui pratique la méthode Montessori : « Quatrième : devoirs de mes élèves janvier-février 1936. »<sup>425</sup> Assailli par les difficultés, Vilar bénéficie toutefois d'un éclair de sérénité. En juillet 1936, dans l'enthousiasme des premiers congés payés octroyés par le gouvernement du Front Populaire, il cède à la mode et avec quelques camarades, entreprend un périple à bicyclette : Paris – Vence, via Chartres, Poitiers, Toulouse, Sète. « A Chartres, il nous récita Péguy » rappelle un participant.<sup>426</sup>

En avril 1937, il fait un essai de doublage de voix pour la Major MGM. La réponse est négative : « à notre grand regret, votre voix ne correspond pas à la personnalité de l'artiste que nous cherchons à doubler. »<sup>427</sup> En juin, il participe à une émission de télévision. « Indiquer dans la réponse le titre des œuvres interprétées. Trois fois trois minutes » précise-t-on. Le cachet est de 143F, 75.<sup>428</sup> Toujours en 1937, Vilar tente l'examen de comédien à la Radiodiffusion nationale. Le jury d'admission a pour but d'apprécier « la réelle qualité radiophonique de la voix et du jeu des artistes. » Nouvel échec : « les qualités d'exécution ne répondaient pas (...) aux exigences de la technique radiophonique. »<sup>429</sup>

Mais le plus terrible des revers était venu de la place Dancourt. Fin 1938, le service militaire achevé – et avant d'être rappelé en 1939 – Vilar avait cru pouvoir renouer avec l'Atelier. Dullin ne voulait plus de lui : un refus catégorique. Pire qu'un camouflet, c'est une nouvelle blessure pour Vilar. « Dullin alla même jusqu'à refuser de le reprendre comme régisseur en second. »<sup>430</sup> Evoquant son passage chez Dullin, Vilar déclarera, « un jour, je l'ai quitté pour voler de mes propres ailes. »<sup>431</sup> La vérité est ô combien plus cruelle. Nouvelle manière de réécrire l'histoire, la formule permet d'occulter le désaveu et de jouer au grand seigneur. C'est à la suite de ce refus qu'il crée l'Equipe, jusqu'à son rappel sous les drapeaux, le 23 mars 1939.

Dès lors sonne l'heure de la descente aux enfers, de « l'extrême misère. » Il trouve refuge chez des amis peintres rencontrés au hasard des rues ou des moleskines affaissées des estaminets. Gatien devient son ami et le recueille : « il habitait alors 42 ou 52 rue de

---

<sup>425</sup> *CRI*.

<sup>426</sup> Témoignage recueilli par J. Laurent, op.c.

<sup>427</sup> Lettre, 8-4-1937.

<sup>428</sup> Lettre, 28-5-1937 (soit 72€).

<sup>429</sup> Lettres, 15-6-1937 et 24-6-1937.

<sup>430</sup> J. Laurent, *L'Herne*, 53, op.c.

<sup>431</sup> Bugard, 214, op.c.

Seine. »<sup>432</sup> Parmi ces rapins, « un certain Gatien » qui le nourrissait et l'hébergeait. « Logeait là aussi Raymond Duncan, le fils d'Isadora. Ensuite, toujours avec Gatien, il a habité la cité Falguière. »<sup>432</sup> Vilar devient « porteur aux Halles. » Nuit après nuit, « des colis, des paquets, des cageots, des sacs. » Un jour, au petit matin, « somnambule épuisé, je parvins jusqu'au bar-tabac et sur la moleskine, m'effondrai.<sup>433</sup> Il ne doit sa survie qu'à la compassion de la serveuse qui le conduit chez elle et, aidée de sa tante, lui prépare un repas.

C'est l'époque du « quignon-moutarde », de la faim que l'on s'efforce de tromper avec tout ce qui tombe sous la main : « j'ai vécu misérablement (...) j'ai mangé des croûtons de pain vieux de six jours et je raclais le fond du pot de moutarde ». <sup>434</sup> Faut-il voir là l'origine de son ulcère ? C'est la déchéance extrême, « vous êtes seul », il ne reste rien ; la chute fatale « à travers les bistrots, les zones, les chambres à la journée. »<sup>433</sup> Vilar est à l'orée du lumpenprolétariat : « les clochards commencent à vous dévisager. »<sup>433</sup> Il ne lui reste qu'à contempler « un chemin jalonné d'échecs. »<sup>435</sup> Il dira plus tard : « je ne voulais pas retourner en province. C'eût été pour moi la fin ; »<sup>434</sup> comme un écho à ce que Maurice, à la veille de son départ pour Paris, confia à Marthe : « je me suis juré de rester là-bas. Ce serait une capitulation. »<sup>436</sup> Entêtement ? Obstruction ? Orgueil ? Oui, l'orgueil, cette qualité suprême de Vilar : vaincre ou mourir. Mais pour l'instant, l'échec orgueilleux n'est même plus une source de rêve. « J'appartiens à cette catégorie de gens qui pensent que l'argent est une chose grave. L'argent est pour moi beaucoup plus lié à une notion de défense qu'à une notion de pouvoir. »<sup>437</sup>

Le narrateur du *Destin n'a pas double usage* éprouve une sorte de fascination mortifère qui le pousse dans les lieux où il a vécu l'enfer autrefois : « tombe, Jean – Tombe, l'enfant, au trou noir des souvenirs. » Voici les Ateliers de la cité, « la mesure des heures de presque la mort et presque le suicide. » Il vit à nouveau cette tentative d'en finir, un soir : « il fait froid. Il fait faim. La défaite beugle dans tout le corps. Il fait le temps de la mort. » Hélas ? Heureusement ? C'est alors qu'entre le sculpteur « ivre, avec une fille. »<sup>438</sup>

Vilar mesure l'impossibilité d'arracher de lui cette « camisole », marqué qu'il est à jamais « par le fer rouge de la haine. » L'Atelier, l'estaminet, le sculpteur, la corde, toutes

---

<sup>432</sup> Leccia, 24-1-1991.

<sup>433</sup> *CHR*, 39-43, passim.

<sup>434</sup> M. Abadi.

<sup>435</sup> *CHR*, 45.

<sup>436</sup> *Matin de la vie*, cahier D.

<sup>437</sup> Vilar, cité in « Aventure et passion », Marcel Teulade, La Sept/INA, 1990.

<sup>438</sup> *Le Destin n'a pas double usage*.



choses qui restent ancrées « aux années les plus douloureuses de [son] passé. » Et soudain, la vision nostalgique du souvenir des « jours ensoleillés de [son] enfance. » Qu'il est long, le long chemin du calvaire, « pourrir longtemps avant que de mourir. »<sup>438</sup> Ultérieurement, Vilar écrira : « l'inquiétude misérable de mes quinze, vingt, trente ans s'est effacée ». Toutefois, tenace, indélébile, « reste le souvenir des blessures inguérissables. »<sup>439</sup>

Poursuivi par le destin qui semble s'acharner sur lui, une nouvelle épreuve, ô combien douloureuse, s'abat sur Vilar : la mort de son frère cadet, à dix-neuf ans, le vingt-huit mai 1939. « Un coup terrible pour moi ; un choc psychologique considérable. Ça m'a bouleversé pendant plusieurs années.<sup>440</sup> Il rédige un « carnet de mort »<sup>441</sup> :

« Onze heures du soir. Cuisine. (...) Le silence alentour, ordonnateur du long et indécis cortège des pensées, des rêveries, des caresses dans le vide à celui que l'on croit encore là. » (...)

« Hors de moi la nuit – Et en moi. »<sup>442</sup>

Et comme un leitmotiv, le narrateur de *Destin* reprend : « goût de m'en aller, moi aussi – auquel je me laisserais aller si je n'avais pas en moi cet orgueil de ne pas mourir avant d'avoir donné un sens à mon passage parmi les hommes. »<sup>443</sup>

Andrée Vilar confirme, « il en parlait, souvent. La blessure ne s'est jamais tout à fait refermée. » Très attaché « à son jeune frère », il le conseillait, le guidait ; « il faudrait que Lulu lise ça, s'intéresse à ça. »<sup>444</sup> Comme les rois shakespeariens, voici Vilar « out of joints », formule fréquente sous sa plume.

Convalescent, Vilar est de retour à Paris fin décembre. A compter de janvier 1940, il obtient un emploi de contrôleur adjoint à l'Office interprofessionnel du blé : « quand est arrivée la débâcle, j'étais employé depuis six mois. »<sup>445</sup> Resté en relation avec sa camarade du cours Dullin, Catherine Leccia, il lui confie que cet emploi n'est qu'alimentaire, qu'il pourrait y faire carrière, ce qui ne l'intéresse nullement. C'est simplement un moyen d'attendre « qu'en travaillant sans cesse, il puisse enfin gagner sa vie au théâtre. »<sup>446</sup> Au lendemain de la défaite, l'Office est dissous, les personnels licenciés avec deux mois de salaire.

---

<sup>439</sup> *Mo*, 21-4-1954, 109-110.

<sup>440</sup> Bugard, 213, op.c.

<sup>441</sup> « Carnet de mort », notes manuscrites, 1939.

<sup>442</sup> Claudel, cité par Vilar, « quatrième ode », *Cinq grandes odes*.

<sup>443</sup> *Le Destin n'a pas double usage*.

<sup>444</sup> A. Vilar, 10-8-1990.

<sup>445</sup> Varda, op.c.

<sup>446</sup> Leccia, 24-1-1991.

Vilar a écrit une pièce de théâtre. Il va la soumettre à Giono. Quelle est cette œuvre ? Faisant allusion à cette période – fin 1939-1940 – Jeanne Laurent propose : « il termine une pièce qui est sans doute *Antigone*. »<sup>447</sup> Selon toute vraisemblance, cette hypothèse est erronée, Vilar ayant achevé son *Antigone* fin 1938. Depuis, il a entrepris d'autres ouvrages. En particulier une adaptation d'une pièce de Lope de Vega, *Aimer sans savoir qui*, datée du vingt-trois mai 1940. Leccia est affirmative, « non, ce n'est pas *Antigone*. » Mais cinquante ans après, sa mémoire défaille quelque peu. Le titre ne lui revient pas. Elle ajoute : « ce n'était pas une adaptation, mais une pièce de lui. »<sup>446</sup> Si ce n'est pas une adaptation, il faut exclure également *Aimer sans savoir qui*. De cette période, il ne reste dès lors que *Dans le plus beau pays du monde*.

Revenu à Sète quelque temps, début juillet 1940, après son licenciement de l'Office du blé, lors du retour à Paris, Vilar passe par Manosque où réside Giono. Nous faisons l'hypothèse que ce ne peut être que *Dans le plus beau pays du monde* qu'il soumet au jugement de l'écrivain. Quel intérêt pour lui de solliciter un avis sur un travail d'adaptation ? C'est bien sur sa première dramaturgie originale qu'il souhaite avoir un avis autorisé ; une œuvre qui lui tient à cœur et qu'il s'efforcera coûte que coûte de faire jouer comme nous le constaterons bientôt. « Il [Giono] l'a beaucoup aimée et me propose de garder le manuscrit afin de le faire lire aux personnes qui pourraient s'y intéresser », confie-t-il à sa camarade. »<sup>448</sup>

Dans l'immédiat, Vilar expose son programme de travail à Leccia : écrire, constituer une équipe – dont elle pourrait faire partie – pour monter ses pièces. Il veut réaliser *Aimer sans savoir qui*. Gatien, son ami peintre, conçoit les décors.<sup>446</sup> Le projet n'aboutit pas : « ça n'a pas marché. Il a réuni des gens disparates venus de chez Dullin et Rouleau. Il en a eu vite assez de travailler avec des comédiens qui n'avaient pas son degré d'exigence. »<sup>446</sup> Vilar change de stratégie, décide d'oeuvrer avec un noyau de débutants, sans nul doute plus souples, mais qui ont tout à apprendre. Dans ces conditions, avec eux, il faut renoncer à réaliser *Aimer sans savoir qui*. Nouvel aléa qui une nouvelle fois retarde le passage à l'acte : fin 1940, trois ans et demi déjà que Vilar a quitté l'Atelier. La voie est-elle trouvée ? Pour l'instant, il est encore prisonnier d'un labyrinthe de difficultés. D'où viendra le fil d'Ariane ?

« On dit qu'il est des routes sur la mer. Mais elles ne sont pas tracées et il ne savait pas laquelle était la sienne. » (Gide.)

---

<sup>447</sup> J. Laurent, op.c.

<sup>448</sup> Lettre à Leccia, 4-7-1940. (Citée par J. Laurent, op.c.)

## **Chapitre 4**

Le temps des labours

1940-1951

*« Très grand salut, Macbeth, qui demain seras roi. » (Shakespeare.)*



#### 4.1. Jeune France 1940-1942

Notre propos n'est pas de réécrire ici l'histoire de Jeune France. Elle a été déjà établie maintes fois ;<sup>449</sup> mais plutôt de mettre en lumière certains aspects de cette organisation pour mieux saisir le cadre dans lequel Vilar va exercer des responsabilités.

Jeune France est une association de type loi du 1-7-1901. Elle naît officiellement le 2-12-1940 – date de parution au *Journal Officiel*, les statuts ayant été déposés le 25 novembre. Elle meurt le 23-3-1942. Durée de vie : seize mois. La lecture de la brochure fondatrice, *Jeune France : principes, directions, esprit*, retrouvée dans les archives de Vilar parmi une liasse de feuilles à en-tête de l'association, définit finalité et moyens : créer un mouvement qui rénove la grande tradition de la qualité française en matière « d'art et de lecture », et ce « par les jeunes et pour les jeunes. »<sup>450</sup> Deux grandes orientations sont définies : aider la création ; former « les maîtrises », c'est-à-dire les cadres d'embrigadement de la jeunesse. Jeune France entend tisser un maillage serré sur l'ensemble du territoire. L'organigramme se présente ainsi : une direction générale qui coiffe trois directions – zone occupée, à Paris ; zone libre, à Lyon ; Afrique du nord. Ajoutons les « Maisons provinciales » dans les grandes villes, on en prévoit une vingtaine.

A l'origine de cet organisme, un polytechnicien, un des futurs créateurs de la musique concrète, Pierre Schaeffer. Il en est l'investigateur. Après l'armistice de juin 1940, il participe à ce qu'il nomme « un véritable rush à Vichy de la jeunesse (...) Nous sommes montés à Vichy ralliant le Secrétariat à la Jeunesse. »<sup>451</sup> Chabrol précise : « il se rend à Vichy où se mettent en place les services du maréchal. »<sup>452</sup> Voici qui est clair. Au début de l'été 1940, on ne « se rend » pas à Vichy innocemment. Schaeffer adhère à ce qui va devenir « le pétainisme ». Ingénieur, homme de radio, il précise : « j'ai pris en main une émission quotidienne - Radio jeunesse »<sup>451</sup> - à la Radiodiffusion nationale, émission destinée aux jeunes des différentes organisations et au-delà, à l'ensemble de la jeunesse de France. Sous l'égide d'Alfred Cortot, directeur du service artistique du Secrétariat général à la jeunesse de

---

<sup>449</sup> Notamment par Véronique Chabrol, *Jeune France, une expérience de recherche et de décentralisation culturelle*, doctorat de 3<sup>e</sup> cycle, 1974.

<sup>450</sup> *Jeune France : principes, directions, esprit*. (Voir aussi fonds Lagénie, bibliothèque de Bordeaux.)

<sup>451</sup> Schaeffer, entretien, Gontard, Paris, 14-6-1966.

<sup>452</sup> Chabrol, « Vilar nuit », *Mégaphonie*, Lucien Attoun, France Culture/INA, 28-5-1991.

Lamirand, jour après jour, Schaeffer commente le message du maréchal, présente et développe les thèmes de la « Révolution nationale. »

En août 1940, il contacte Paul Flamand, le futur créateur des éditions du Seuil : « Schaeffer me demanda de le rejoindre à Vichy. »<sup>453</sup> Il lui propose de mettre sur pied à Paris, en zone occupée l'équivalent de Jeune France qu'il organise lui-même en zone libre. Ainsi, peu à peu, autour de Schaeffer se constitue une équipe – Flamand, Mounier créateur de la revue *Esprit* en 1932, Claude Roy – qui va élaborer les statuts de l'association pour l'ensemble du territoire. Jeune France voit donc le jour dans la mouvance des organisations catholiques maréchalistes. Le premier Conseil d'administration comporte Schaeffer – chef du service propagande Radio-Jeunesse ; Flamand, son adjoint ; Albert Ollivier, rédacteur de Radio-Jeunesse ; Jacquemont, directeur des Quatre Saisons ; Lesur du service musical ; Claude Roy, responsable des éditions Jeune France, auxquels il faut ajouter trois « conseillers », dont Cortot et Copeau.<sup>454</sup>

L'association est minutieusement structurée. La direction générale, implantée à Lyon – Schaeffer – coiffe les trois zones : zone occupée, à Paris avec à sa tête Flamand ; zone libre, à Lyon avec Schaeffer – lequel cumule donc deux fonctions, l'Afrique du nord dirigée par Roger Leenhardt. De la Chapelle a la responsabilité du service financier. Dans chaque zone, « l'organisation était semblable », chacune d'elles disposant d'un Bureau d'études qui « établissait les programmes et sélectionnait les moniteurs qui iraient initier les jeunes. »<sup>455</sup> Les Bureaux d'études – dirigés par Xavier de Lignac à Paris et Raymond Cogniat à Lyon – constituent les véritables gouvernements de l'association. Ils comportent plusieurs sections ou services : architecture, arts plastiques, arts populaires et artisanats, cinéma et radio, littérature et poésie, théâtre. Chaque zone met en place les Maisons provinciales prévues dans les statuts, destinées à devenir des foyers de rayonnement culturel, sortes de préfiguration des Maisons de la Culture de Malraux : Le Mans, Rennes, Aix-Marseille, puis au printemps 1941, Tunis, Toulouse – dirigée par Chancerel et Bordeaux. Dirigée par Jean Lagénie, la Maison de Bordeaux comporte les sections arts plastiques, arts populaires, littérature, musique, théâtre : « Il est certain que sur le plan de la création et de l'animation d'une Maison Jeune France, l'action de Lagénie est la plus représentative des ambitions de Jeune France. »<sup>456</sup>

---

<sup>453</sup> Cité par F. Galliard-Risler, *André Clavé*, 57.

<sup>454</sup> Chabrol, op.c., 21.

<sup>455</sup> Flamand, cité in *André Clavé*, 58.

<sup>456</sup> Chabrol, op.c., 82.

A Vichy, il n'y a qu'un bureau de liaison dont la seule fonction, selon Schaeffer, est « d'aller chercher le fric (...) Dans les faits, l'argent était à Vichy, le pouvoir était à Vichy. »<sup>457</sup> D'où proviennent les subsides ? Comme dans toute association bien évidemment des cotisations des adhérents, des dons éventuels... C'est quantité négligeable. C'est Vichy qui finance : « Cette association privée (sic) reçoit le concours matériel et moral du Secrétariat d'Etat à la jeunesse. »<sup>458</sup> Selon Jeanne Laurent, « grâce à Schaeffer, Jeune France dispose de locaux enviables et de crédits qui ne l'étaient pas moins, alimentés par plusieurs budgets. »<sup>459</sup> Chabrol précise les différentes sources des subventions gouvernementales : « Secrétariat général à la jeunesse ; Commissariat général à la lutte contre le chômage ; services de propagande de Lamirand ; Cabinet du maréchal. »<sup>460</sup> Elle juge conséquent le budget établi pour l'exercice 1941 sur la base de vingt-quatre millions de francs, ramenés à 15.000.000. Jeune France compte à l'époque cent vingt-six salariés.<sup>461</sup>

Très tôt, la jeunesse devient un souci majeur pour Vichy. Au lendemain de la défaite, il s'agit de la canaliser dans un premier temps, mais aussi de la gagner à la « Révolution nationale », « par le biais des associations et autres mouvements de jeunesse. »<sup>462</sup> D'où l'importance stratégique par exemple de Radio-Jeunesse. Le Secrétariat général, relayé par un réseau de délégations régionales, voit le jour dès juillet 1940. Notant les préoccupations du régime à cet égard, Paxton souligne « la prodigalité de ses efforts en faveur des mouvements de jeunes. »<sup>463</sup> Aline Courtot observe que « le gouvernement veut exercer une action importante dans ce domaine, crée des structures officielles, alloue des moyens financiers. »<sup>464</sup> Les organisations sont variées : chantiers de jeunesse, camps de travail, compagnons de France... Se pose le problème de leur encadrement. Il s'agit de préparer des « meneurs de jeux et chantiers », de mettre en place des « maîtrises où sont formés des animateurs destinés à diffuser dans la jeunesse et les diverses collectivités les différentes disciplines artistiques et

---

<sup>457</sup> Entretien, Gontard, Paris, 14-6-1966.

<sup>458</sup> Alfred Cortot, lettre du 7-12-1940.

<sup>459</sup> J. Laurent, *Arts et Pouvoirs*, 146. (Voir aussi Bazaine, « Vilar nuit », op.c.)

(J. Laurent suit l'expérience de l'intérieur. Elle est déjà haut-fonctionnaire dans les sphères ministérielles comme l'atteste une note signée d'elle convoquant le Comité de l'industrie du spectacle afin de préciser au dit comité « l'organisation des spectacles montés par Jeune France. » Voir FJV.)

<sup>460</sup> Chabrol, « La décentralisation culturelle et ses limites : Jeune France », in « Politiques et pratiques culturelles de la France de Vichy », IHTP, 20-11-1987, 1.

<sup>461</sup> Chabrol, op.c., 22-23. (Soit, pour 1940, 5.261.550 euros, ou pour 1941, 4.479.450 euros de 2005.)

<sup>462</sup> Chabrol, op.c., 12.

<sup>463</sup> Paxton, *La France de Vichy*, 160.

<sup>464</sup> A. Courtot, « Le gouvernement de Vichy », in *Travaux et Recherches de Sciences Po*, n°18, 1972, 265-285.

culturelles. »<sup>465</sup> Pour ce faire, on crée tout un réseau d'écoles, trois au niveau national dont Uriage – « sorte de donjon de l'école des cadres »<sup>466</sup> - et une cinquantaine d'écoles régionales.<sup>467</sup> C'est dans cette politique qu'intervient Jeune France, et la première de ses fonctions, pour certains la principale, l'action à l'endroit des maîtrises, autrement dit la fonction éducative de l'association.

La part prise par Jeune France dans la formation des « maîtres » relève du secteur artistique : arts plastiques, chant, musique, danse, jeu dramatique, théâtre. Dans ces disciplines, l'association fonctionne par sessions. Les maîtrises théâtre organisent des veillées dramatiques destinées aux futurs moniteurs, réalisent des pièces avec eux. La direction de Lyon accorde une grande importance aux maîtrises. On trouve là Serreau ; à Uriage, Hussenot ; à Lourmarin, Grenier, tous deux issus des Comédiens-routiers de Chancerel. Dans les maîtrises conduites à Paris par Romain Petitot, Clavé a la responsabilité du théâtre avec à ses côtés Desailly, Valde, Lajarrige, Delarue.

La seconde fonction de Jeune France ressortit au « mécénat », à savoir l'aide à la création artistique. Contrairement à Lyon, c'est d'ailleurs à ce domaine que Paris accorde la priorité. Il s'agit de soutenir des équipes aptes à réaliser « une production adaptée à la jeunesse, et capables d'un rayonnement dans tous les publics. »<sup>468</sup> Les formes de ces aides revêtent des aspects multiples. Dans le secteur des arts plastiques, Jeune France organise en mai 1941 une exposition « Vingt peintres de tradition française » avec Bazaine, Desnoyer, Pignon, Manessier, Gischia, Singer...<sup>469</sup> Certains d'entre eux retrouveront Vilar au TNP. Elle aide à l'équipement et au fonctionnement des Maisons provinciales. A Bordeaux, Jeune France prend en charge les deux tiers du loyer du local et assure les salaires de cinq personnes, directeur inclus.<sup>470</sup> Une brochure Jeune France de septembre 1941 se veut « informer tous ceux qui sont intéressés à [ses] efforts. »<sup>471</sup> A propos de théâtre, pour se limiter à cette activité, elle présente un premier bilan et affirme les principes de l'action future. Il s'avère indispensable de susciter « les formules nouvelles du théâtre » ; de prospecter « un nouveau public » qui ne se satisfera plus de la formule du Boulevard ; ou encore de faciliter « la création des troupes. » Et de préciser qu'une troupe, c'est d'abord

---

<sup>465</sup> Statuts, article 2.

<sup>466</sup> Schaeffer, entretien, Gontard, Paris, 14-6-1966.

<sup>467</sup> Voir Michèle Cointat-Labrousse, *Vichy et le fascisme*, Complexe, Bruxelles, 1987, 124.

<sup>468</sup> Statuts, article 1.

<sup>469</sup> Chabrol, op.c., 136.

<sup>470</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988.

<sup>471</sup> Xavier de Lignac, « Dissipation de quelques équivoques », juin 1941.



« un chef » qui connaît le répertoire, « commande les acteurs », conduit leur travail, « dirige et met en scène. »<sup>471</sup> Pour ce faire, Jeune France met en place des stages de formation ou de perfectionnement auprès des troupes afin de les aider dans leurs réalisations : travail du comédien, mise en scène, problèmes techniques... Autrement dit dispenser « conseils et enseignement » à celles qui conduisent « des essais dramatiques qui témoignent de réelles qualités. »<sup>472</sup> Rappelons que Jeune France assure et finance les réalisations destinées aux maîtrises. Elle organise et subventionne des tournées « pour le public neuf et délaissé »,<sup>472</sup> celui des petites villes de province. Plusieurs troupes qui voient leurs spectacles sélectionnés en bénéficient ; la Compagnie Darcante ; à Marseille, Le Rideau gris de Ducreux ; les Comédiens-routiers de Chancerel ; la Compagnie du Bon Vouloir à Bordeaux : « Jeune France subventionne notre tournée de *La Vie est un songe* dans le Sud-Ouest en août 1941. »<sup>473</sup> Il s'agit là d'aides ponctuelles.

Pour d'autres, les aides sont quasi pérennes. « En zone occupée, l'activité artistique est dominée par des tournées théâtrales quasi professionnelles. »<sup>474</sup> La Roulotte de Clavé ; La Saison nouvelle de Dasté ; Regain de Casadesus appartiennent à cette catégorie. A ce propos, on ne peut que déplorer l'étroitesse du répertoire de ces compagnies : essentiellement des œuvres de Molière. « Nos jeunes directeurs ne font pas preuve d'une curiosité ou d'une audace excessives. »<sup>474</sup>

Notons enfin que Jeune France réalise de grands spectacles de propagande à l'intention de la jeunesse, exauçant de la sorte « le désir du ministre de la jeunesse de voir quelques manifestations massives s'organiser. »<sup>475</sup> C'est par exemple *Portique pour une fille de France*, « célébration dramatique » sur le thème de Jeanne d'Arc, de Barbier et Schaeffer, jouée à Marseille par les Comédiens-routiers conduits par Hussenot, montée à Toulouse par Chancerel, ou encore à Lyon.<sup>476</sup> Citons encore l'adaptation de Vilar, *Les Travaux et les jours*, d'Hésiode, dont nous reparlerons ; le spectacle de Barrault à Roland-Garros composé des *Suppliantes* d'Eschyle – avec Jean Marais et Serge Reggiani – et d'un « drame sportif » d'Obey, *Huit cents mètres*. Jeune France organise l'animation culturelle des « assemblées de jeunesse », observe Chabrol qui précise : « c'est ainsi que sont appelées les manifestations qui

---

<sup>472</sup> « Jeune France, réalisations et projets, janvier à août 1941 ». (Voir aussi Fonds J. Lagénie.)

<sup>473</sup> Lagénie, *Les Cahiers d'un homme de bon vouloir*, 55.

<sup>474</sup> Michel Florissonne, Raymond Cogniat, *Un an de théâtre, 1941-1942*, les éditions françaises nouvelles, Audin, Lyon, 1943. (Voir aussi Chabrol, op.c., 151.) : George Dandin, *Les Fourberies de Scapin*, *La Jalousie du barbouillé*, *Les Précieuses ridicules*, *L'Avare*, *Le Médecin malgré lui*...

<sup>475</sup> Schaeffer, entretien, Gontard, Paris, 14-6-1966.

<sup>476</sup> Chabrol, op.c., 166. (En mai 1941.)

encadrent les discours de propagande du secrétaire d'Etat Lamirand. »<sup>477</sup> A Bordeaux, Lagénie assure « l'encadrement artistique » d'un discours du même Lamirand.<sup>478</sup> Voilà qui a le mérite de la clarté. Ces faits soulignent sans ambiguïté le lien direct entre Jeune France et le pouvoir de Vichy. Jeune France est au service de la propagande idéologique du pouvoir à l'endroit de la jeunesse. Selon Aline Courtot, dès 1940, le Secrétariat général met en place « un lourd appareil administratif qui lui permet de les [mouvements de jeunesse] contrôler. »<sup>479</sup> A leur propos, une étude conduite par les services de la Documentation française observera que « l'intervention de Vichy dans l'organisation des mouvements de jeunesse leur enlèvera toute l'originalité et le dynamisme profond que les années précédant la guerre avaient suscités. »<sup>480</sup> Il ne faut pas oublier que les associations de jeunesse prétendument « libres » ou « officielles » ne sont que celles qui naviguent dans la mouvance de la pensée de Vichy. Dès les premiers mois, « celles qui ne conviennent pas sont dissoutes »<sup>479</sup> par le gouvernement de Pétain. Il en va ainsi de la Ligue de l'enseignement dont les biens sont mis sous séquestre.

Nombreux sont les articles des statuts de Jeune France qui témoignent de la mainmise du pouvoir sur l'organisme placé « sous le patronage du Secrétariat d'Etat à l'éducation nationale et à la jeunesse. »<sup>481</sup> Le conseil d'administration ne comporte pas moins de quatre représentants officiels du Secrétariat sur douze membres, et la présidence revient à l'un d'eux.<sup>481</sup> Tout à fait à l'encontre de la loi de juillet 1901, cette disposition de l'article 6 :

« Les rapports entre l'association et les ministères et grands organismes nationaux avec lesquels Jeune France collabore sont réglés au sein d'un comité. Celui-ci comprend les représentants de ces ministères et de ces organismes ainsi que diverses personnalités des lettres et des arts désignées (sic) par le Secrétariat d'Etat à la jeunesse sur proposition du C.A. »<sup>481</sup>

Ainsi, au printemps 1941, voit le jour un « comité directeur » de Jeune France dont font partie pas moins de trois secrétaires d'Etat accompagnés par Claudel, Copeau, Cortot, Giraudoux.<sup>482</sup> En quelque sorte un gouvernement au sein du gouvernement de l'association. Enfin, l'article 3 précise que pour être membre, il convient « de remplir les conditions exigées des candidats aux fonctions publiques », ce qui interdit tous les indésirables, juifs,

---

<sup>477</sup> Chabrol, op.c., 98 et 162.

<sup>478</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988.

<sup>479</sup> A. Courtot, op.c., 270.

<sup>480</sup> « Mouvements et organisations de jeunesse en France », *La Documentation française*, 7-4-1972, n°3876-77, 8.

<sup>481</sup> Articles 1, 5, 6, 3.

<sup>482</sup> Chabrol, op.c., 180.

communistes et consorts. On lit dans le « Préambule » de la brochure *Jeune France : principes, directions, esprit*, préambule rarement cité :

« Au lendemain du 11 octobre 1940, Radio Jeunesse commentait, sept jours de suite, le grand message du Maréchal. Les thèmes de la « Révolution nationale » étaient ainsi repris l'un après l'autre sous l'angle de la jeunesse. (...) Cette façon de faire étonna. On nous trouvait bien osés de nous approprier ainsi le texte du Maréchal. N'était-ce pas notre droit ? (...) En des jours où l'esprit d'équipe et le sens de la communauté étaient à l'ordre du jour, jeunes écrivains, poètes, compositeurs, acteurs, musiciens (...) nous avons répondu à la voix du Maréchal. (...) En retrouvant l'unité de notre génération, dans un combat nouveau, dans une ferveur neuve, à la suite du Maréchal, nous referons l'unité du pays. »<sup>483</sup>

Pour longue que puisse paraître cette citation, c'est à dessein que nous la reproduisons ainsi. « Préambule » dit le dictionnaire : « introduction par laquelle on cherche à exposer ses intentions. » Le terme est remarquablement bien venu. Inséré au début de la brochure, ce texte a le mérite de dire vrai. Jeune France est sous tutelle directe de Vichy, inféodée à lui, phagocytée par lui. Toute appréciation qui a posteriori tente d'occulter ou de minimiser ce fait, ressortit, à tout le moins, à de la fausse ingénuité. « Ce mouvement [Jeune France] ne s'est pas vraiment situé. Il a essayé de bricoler avec Vichy », déclare Chabrol.<sup>484</sup> Bazaine affirme « aucun de nous ne savait ce que l'Etat attendait de nous. »<sup>485</sup> Il suffisait pourtant de lire les textes. Rappelant les conditions de la naissance du mouvement, « dans une période catholique qui a rapidement viré vers une sorte d'action sociale », Schaeffer explique qu'il avait pour objet « de dépanner des artistes qui avaient besoin de bouffer (...) il fallait bien vivre. »<sup>486</sup> A suivre cette argumentation, pour un peu on finirait par être convaincu que Jeune France, c'était les Restos du cœur. Quelques autres, bien rares, plus lucides, subodorent la menace de coercition, comme de Lignac qui en juin 1941 écrit : « l'Etat embrigade toujours les arts et les artistes qu'il prétend aider. S'il les protège et les subventionne, c'est pour qu'ils servent à ses fins qui sont : le maintien de l'ordre, le prestige, la propagande. »<sup>487</sup>

Quoi qu'aient tenté de dire certains, Jeune France a bien été portée sur les fonts baptismaux par Vichy. Et c'est ce même Vichy qui l'a dissoute lorsqu'il s'est avéré, sinon qu'elle lui échappait, du moins qu'elle ne répondait plus aux exigences nouvelles du durcissement politique imposé dès l'été 1941 par les Laval, Pucheu, Marion, ceux que Paxton

---

<sup>483</sup> « Préambule » *Jeune France*...

<sup>484</sup> Chabrol, « Vilar nuit », op.c.

<sup>485</sup> Bazaine, « Vilar nuit », op.c.

<sup>486</sup> Schaeffer, entretien Gontard, Paris, 14-6-1966.

<sup>487</sup> de Lignac, op.c.

qualifie de « fascistes pro-allemands », lesquels, ouvrent dès lors « la période des dissolutions. »<sup>488</sup> Le courrier du commissaire désigné pour traiter la liquidation de Jeune France, enjoignant de cesser toutes dépenses, est sans équivoque : « j'ai reçu la mission de procéder aux opérations de liquidation de Jeune France. »<sup>489</sup> Durant quelques semaines, subsiste un brin d'illusion, comme en témoigne une lettre de Bar à Lagénie. L'association pourrait renaître de ses cendres selon une formule nouvelle : maintien des maîtrises avec Flamand et du mécénat avec de Lignac. Mais début juillet, c'est le constat de la mort de Jeune France : « c'est fini, Pellorson a eu la peau de Flamand et de Jeune France. »<sup>490</sup>

Par la bouche de l'Aumônier de *Mère Courage* Brecht dit que « pour déjeûner avec le diable, il faut une grande cuillère. » C'est à ce satanique banquet que s'invite Vilar fin 1940.

---

<sup>488</sup> Paxton, op.c., 215.

<sup>489</sup> Lettre de Gleizes à Lagénie, 23-3-1942. (Fonds J. Lagénie.)

<sup>490</sup> Lettres de Bar à Lagénie, 21-5-1942 et 1-7-1942. (Fonds J. Lagénie.)

(Bar est le responsable du service Liaison Paris – Province. Pellorson, nouveau responsable du Secrétariat à la Jeunesse.)

#### 4.2. Jean Vilar à Jeune France 1940-1942

Fin 1940, alors qu'il connaît mille difficultés pour constituer une équipe et jouer ses oeuvres – nous l'avons vu – Vilar fait la connaissance d'André Clavé :

« Dans cette aventure solitaire où la misère se pare des oripeaux les plus invraisemblables de l'ambition, je découvris un jour au hasard des rencontres sur le boulevard Saint-Michel, le responsable d'une troupe d'amateurs, André Clavé, jeune patron de la Roulotte. »<sup>491</sup>

Clavé attribue cette rencontre à « sa camarade corse » de chez Dullin qui « me l'avait présenté. »<sup>492</sup>

Qui est Clavé ? Lycéen bordelais, il a constitué avec quelques camarades une jeune troupe. Pour des raisons diverses, les uns et les autres se fixent à Paris. Clavé y devient employé de banque en 1936 et reconstitue sa compagnie d'amateurs, La Roulotte. Il part à la recherche d'acteurs pour étoffer son groupe, en particulier auprès de l'école de Dullin. Peu à peu le rejoignent Jean Desailly, Maurice Delarue, Philippe Kellerson, François Darbon. « Je n'avais pas très bien connu Clavé à Bordeaux », déclare Lagénie, qui poursuit : « François Darbon, oui. Il a débuté chez moi, au Bon Vouloir en 1936. Puis il est parti à Paris faire des études de lettres. »<sup>493</sup>

A l'époque de la rencontre Clavé – Vilar, le premier est déjà en contact avec Flamand, le tout nouveau directeur de Jeune France, alors en gestation, en zone occupée. En octobre 1940, Desailly présente un concours de reporter à Radio – Jeunesse et réalise un reportage sur la Roulotte. Schaeffer écoute ce travail et convoque Clavé : « je suis en train de monter une association, Jeune France. Je vous engage comme directeur des maîtrises en zone occupée. » Mille huit cents francs par mois, un logement, un bureau, une secrétaire.<sup>494</sup> Clavé prend ses fonctions courant novembre. Dès lors, il recrute pour encadrer les maîtrises théâtre. « On me trouve tout de suite un emploi » dit Bernard Lajarrige, venu des Comédiens – routiers. « Je fus chargé de former les moniteurs des veillées pour les envoyer ensuite dans les centres de jeunesse. Clavé était mon patron. »<sup>495</sup>

---

<sup>491</sup> Vilar, « Conférence », Sorbonne, 15-3-1961, *TSP*, 255. (Voir aussi Varda.)

<sup>492</sup> Clavé, « En tant qu'auteur », *Les Lettres françaises*, 9-6-1971. (Donc C. Leccia.)

<sup>493</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988.

<sup>494</sup> F. Galliard – Risler, entretien, Paris, 24-1-1991. (1800 francs de 1940 sont 631 euros de 2005.)

<sup>495</sup> Cité in *André Clavé*, 64.

Clavé présente Vilar à Flamand. « Il lui procure un emploi à Jeune France. »<sup>496</sup> Flamand procède à la constitution du Bureau d'études « qui devait réfléchir aux orientations de l'association et les contrôler. » Immédiatement, il mesure que Vilar n'est pas fait pour les maîtrises. Il lui propose donc, au sein du Bureau, « de s'y occuper des questions de théâtre. » Là, avec tous les autres responsables « il a travaillé avec beaucoup de sérieux et de coopération. » Loin d'édicter des théories sur l'art dramatique, le souci dont fait montre Vilar est de « réfléchir avec ses camarades à ce qu'il était bon de faire et à veiller à ce que ce soit bien fait. »<sup>497</sup> Voici donc Vilar installé dans l'immeuble Jeune France, 7, rue Mermoz, dans l'équipe théâtre avec Ledoux, Rouleau, Decroux, Pierre Renoir, Barsacq, Barrault, Valde, Lajarrige, Piétri, Desailly et Clavé, directeur des maîtrises théâtre.<sup>498</sup>

Là, « pendant l'Occupation, Vilar s'est lié d'amitié avec un peintre qu'il a rencontré à Jeune France. »<sup>499</sup> Dans toutes ses déclarations ultérieures, Gischia nie avoir appartenu à cette association, « Jeune France, dont je n'ai jamais, quoi qu'on le dise partout, fait partie. »<sup>500</sup> Pourtant, de nombreux témoignages affirment que c'est bien en ces circonstances que Vilar fait la connaissance de celui qui allait devenir un de ses plus précieux collaborateurs au TNP, et son ami.<sup>501</sup> Chabrol précise : « c'est à Jeune France que Vilar et Gischia se rencontrent pour la première fois. »<sup>502</sup> Elle le situe, au même titre que Pignon et Manessier, dans la section des arts plastiques dirigée à Paris par Bazaine.<sup>502</sup>

« Vilar était responsable de la section théâtre à Paris. »<sup>503</sup> Ses tâches sont multiples. Dès la fin 1940, Jeune France se livre à un travail d'inventaire : recenser les troupes existantes sur le territoire. Une douzaine d'entre elles sont retenues, dont le Théâtre des Quatre Saisons, les Comédiens-routiers, Le Rideau gris, La Roulotte. Un nouveau recensement début 1942 ne concernera que des compagnies de province. Apparaissent ici Le Rideau de Tours, Les Jeunes comédiens de Rennes, La Compagnie du Bon Vouloir à Bordeaux. Les groupes suscités sont remarqués parce que « seuls servants d'un art débarrassé des combines

---

<sup>496</sup> J. Laurent, *L'Herne*, 53.

<sup>497</sup> Lettre de Flamand à J. Laurent, 17-1-1984, citée par J. Laurent, op.c.

<sup>498</sup> En septembre 1942, Clavé reprend contact avec Pierre Sudreau, un ancien camarade de régiment qui dirige le réseau de résistance « Brutus. » Clavé le rejoint. Arrêté en décembre 1943, il est déporté à Dora puis à Buchenwald.

<sup>499</sup> C. Roy, *Un artiste dacquois dans le siècle*, catalogue de l'exposition Léon Gischia, Musée Borda, Dax, juin 1997.

<sup>500</sup> Gischia, « Conversations vénitiennes », entretien, Bablet, février 1991, *L'Herne*, 38.

<sup>501</sup> Andrée Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990 ; F. Galliard-Risler, entretien, Paris, 24-1-1991.

<sup>502</sup> Chabrol, op.c., 176 et 53.

<sup>503</sup> Chabrol, « Vilar nuit », op.c.

commerciales aussi bien que des formules scéniques périmées. »<sup>504</sup> Vilar affirme que la section théâtre se doit de donner les moyens de créer « à l'esprit d'invention de ces jeunes chefs de troupes. »<sup>505</sup> Il convient d'aider l'ensemble de ces entreprises : parfaire leur apprentissage, solliciter des subsides de l'Etat, car « elles n'ont aucune chance de vivre que si un organisme central les aide. »<sup>506</sup>

Ainsi, en août 1941, Lagénie présente à Bordeaux *La Vie est un songe*. Lors d'une reprise au Grand-Théâtre, le quatre décembre, Vilar assiste à la représentation, accompagné de Bar. « Notre groupe ne semble pas le laisser indifférent » observe Lagénie.<sup>507</sup> Dans un texte de Jeune France, on lit « vont aller à Bordeaux, auprès de l'active Compagnie du Bon Vouloir, des artistes pour assurer des sessions de diction et de mise en scène. »<sup>508</sup> Vilar dépêche Valde auprès de Lagénie. Du onze au vingt-cinq décembre 1941, Valde dirige un stage de formation des comédiens et collabore à la mise en scène du *Médecin malgré lui* auquel travaille son hôte. « Valde était celui qui se déplaçait, en quelque sorte le conseiller technique de Jeune France. »<sup>509</sup> A la suite de cet épisode Vilar dit « j'aimerais revoir Lagénie dans quelque temps. » Mais celui-ci poursuit, « Jeune France a sombré et nous ne nous sommes pas revus durant cette période. »<sup>509</sup>

Pour décider des aides, la section établit un règlement. Dans un premier temps, la troupe candidate présente son travail sur scène, sans décors ni costumes : « il y avait un système de contrôle devant un groupe d'hommes de théâtre. (...) Pour celles qui étaient retenues, Jeune France mettait un ensemble de moyens matériels à leur disposition. »<sup>510</sup> Fourniture de matériaux – bois, tissus – pour les décors et les costumes ; crédits pour la publicité, l'organisation d'une tournée : les aides prennent des formes diverses. L'association peut acheter le spectacle et le destiner aux centres de jeunesse ; proposer aux troupes des

---

<sup>504</sup> « Les troupes provinciales, étude », 12-2-1942. (Voir aussi in *CRI*, 3, 1942, « Subventions aux théâtres de province, exercice 1941 », et « Résultats de l'enquête sur l'activité des théâtres dans les départements durant le deuxième semestre 1941 ».)

<sup>505</sup> Vilar, « note association Jeune France », sd.

<sup>506</sup> « Les troupes provinciales, étude », op.c.

<sup>507</sup> Lagénie, op.c., 87. (Lagénie confie avoir attendu de Vilar « des conseils éclairés. » Celui-ci reste évasif, généralisant. « Je suis déçu, j'attendais une critique la plus détaillée possible (...) L'expérience de Vilar me serait précieuse. » op.c., 57-58. Etonnante déception. Lagénie rédige ses *Mémoires*, au terme de sa vie, songeant sans doute au prestigieux passé de Vilar. Mais, fin 1941, comment ce dernier aurait-il pu le conseiller, lui qui n'a pas encore la moindre pratique de metteur en scène, alors que Lagénie compte déjà une douzaine de réalisations depuis la création de sa compagnie en 1932.)

<sup>508</sup> « Note, Jeune France, réalisations et projets, janvier-août 1941. »

<sup>509</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988.

<sup>510</sup> Geneviève Wronecki, entretien, Gontard, Paris, 11-10-1965. (Membre de La Roulotte, elle était la secrétaire de Clavé à Jeune France. Voir aussi le contrat Jeune France/La Saison nouvelle pour *Les Fâcheux* et *Arlequin poli par l'amour*.)

réalisations « dans les centres et leur faciliter le départ en province »<sup>511</sup> en fournissant un moyen de transport, tels sont les buts visés par ces opérations. Les aides financières directes – type subvention – sont théoriquement remboursables si les compagnies ont réalisé des bénéfices. Dans ce même compte rendu précité, sont rappelées à toute troupe jouant en province les obligations auxquelles elles sont soumises. Elle passe « sous le contrôle de la fédération des troupes ambulantes » et doit se plier à demande d'autorisation, au respect de la censure.<sup>511</sup> A ce propos, observons la rigidité des règlements et le rappel incessant de leur respect strict pour obtenir des aides : « le chef de troupe a la charge sous son entière et pleine responsabilité de l'application de tous les textes législatifs concernant l'emploi de son personnel (...) et le statut des juifs. »<sup>512</sup> Et la section théâtre veille.

A Paris, l'association peut offrir une salle aux troupes sélectionnées. C'est le Théâtre d'Essai de Jeune France, destiné en particulier à la création d'œuvres inédites. Ainsi en bénéficie la Compagnie des quatre chemins de Gautherin et Vanderic – ancien acteur de Baty et de Dullin – pour *Le Bout de la route* de Giono présentée au Théâtre des Noctambules. Sous l'impulsion de Vilar, la section théâtre souhaite aller plus avant et louer un théâtre à l'année, Jeune France exploitant une salle où les jeunes troupes joueraient successivement. On envisage la salle de la Comédie des Champs-Élysées. Un « règlement intérieur » de ce Théâtre d'Essai est établi.<sup>513</sup> La direction en est confiée à un comité de six membres titulaires et trois membres suppléants, « désignés pour un an et rééligibles. » Ce comité comporte deux sections, la section artistique et la section administrative. Cette dernière assure l'administration et contrôle la gestion financière. Quant à la première, elle se charge du choix des manuscrits, auditionne les spectacles et accorde ou non la scène du Théâtre d'Essai. D'autre part, elle arrête le nombre de représentations – entre trois et trente – fixe le prix des places et les cachets des acteurs. La section théâtre établit en août une première liste « des jeunes troupes dramatiques avec lesquelles nous avons été jusqu'ici en rapport », liste destinée au directeur du Théâtre d'Essai, dressée par Desailly, « chargé de la propagande », bientôt suivie d'une seconde, « liste complémentaire » signée du secrétaire de la section, Djabri.<sup>514</sup> Fresnay suit le dossier en relation avec Vilar.<sup>515</sup> Mais ce projet ne sied pas à tous. Xavier de Lignac, directeur du Bureau d'études – donc le supérieur hiérarchique de Vilar – ne

---

<sup>511</sup> Vilar, « compte-rendu du comité section théâtre », 3-3-1941. (cf. contrat entre Jeune France et La Roulotte du 10-6-1941.)

<sup>512</sup> « Règlement pour l'aide apportée aux troupes théâtrales par Jeune France », 1941.

<sup>513</sup> « Théâtre d'Essai Jeune France », 1941.

<sup>514</sup> « Théâtre d'Essai Jeune France », op.c. (Lettres et listes, 13-8-1941 et 11-9-1941.)

<sup>515</sup> Lettre de Fresnay à Vilar, 30-7-1941.



manque pas de le critiquer : « projet très séduisant », certes, mais « fort légèrement calculé. » Il craint la lourdeur de l'exploitation et les risques financiers. Il juge qu'il n'existe pas suffisamment de troupes de qualité pour assurer toute une saison. Il considère par exemple que *Le Bout de la route*, « pièce peu dramatique » a été interprétée « par une troupe improvisée. » D'une manière générale, selon lui, « actuellement il n'y a pas de jeune troupe qui promettre de vivre ; pas une seule. » Seules trouvent grâce à ses yeux La Compagnie Darcante, les jeunes de La Saison nouvelle de Dasté et La Roulotte de Clavé, lesquelles produisent des spectacles honorables, sans plus.<sup>516</sup>

Un autre projet voit le jour au sein de la section théâtre, celui de la création d'un centre d'art dramatique. Le but visé est « l'implantation en province de jeunes troupes », seul remède à « la faillite du théâtre en tant qu'art populaire », car tout le théâtre est à Paris excepté Ducreux à Marseille et Lagénie à Bordeaux.<sup>517</sup> Il s'agit de former des jeunes comédiens pour constituer ensuite plusieurs troupes, « sous le contrôle de la section dramatique de Jeune France. » On pourrait retenir une vingtaine d'éléments parmi les meilleurs des différentes troupes qui se proposent pour des tournées. Decroux, assisté de plusieurs instructeurs, « accepterait d'assumer la direction morale et disciplinaire du centre. »<sup>517</sup> Le centre restera à l'état de projet. Selon Vilar, l'échec est dû au fait que « la responsabilité d'un unique animateur n'était pas assez nettement indiquée. »<sup>518</sup> Certes, Decroux avait « la direction morale », mais pas de responsabilité artistique tranchée. C'est là une « erreur », car la « responsabilité artistique d'une entreprise théâtrale ne se partage pas. »<sup>518</sup>

L'idée est reprise par Dasté. Dans un « Rapport sur l'activité du théâtre de la Saison nouvelle », il établit un projet pour 1942. Il souhaite augmenter le nombre d'élèves de son école selon les critères de « composition d'une troupe » et de mettre en place un centre dramatique à partir de l'école, lieu de rencontres avec les autres arts de la scène. Sa troupe prépare un nouveau spectacle pour décembre 1941-janvier 1942 : un acte de Mérimée et *Arlequin magicien*, arrangement d'un jeu de commedia par Copeau. Il sollicite de Jeune France un crédit de dix mille francs pour l'école et vingt-cinq mille francs pour les réalisations.<sup>519</sup>

---

<sup>516</sup> X. de Lignac, op.c.

<sup>517</sup> « Projet section théâtre Jeune France », fin 1941.

<sup>518</sup> Vilar, « Le centre d'art dramatique », note de 1942.

<sup>519</sup> Dasté, « rapport sur l'activité du théâtre de La Saison nouvelle », 15-9-1941. (Soit au total, 10.452 euros de 2005.)

Ces projets de centres dramatiques provoquent une nouvelle fois l'opposition de de Lignac, et c'est sans doute là l'explication majeure des échecs. Selon lui, l'école de Dasté reste « une tentative modeste » qui ne nécessite pas de moyens supplémentaires. Quant au centre dramatique, ce n'est pour l'instant qu'un « mirage. »

Le centre d'art dramatique de la section théâtre n'est pas mieux loti. Jeune France ne saurait prendre une telle décision qu'après « un sérieux examen. » C'est là un précédent fâcheux de nature à encourager des jeunes troupes à solliciter des aides destinées à des « projets rêvés plus que réfléchis. » On est en droit a contrario d'exiger d'elles « une fermeté et une maturité dans les projets », auxquelles elles « répugnent spontanément. » En un mot, la demande paraît être provoquée davantage « par l'occasion que par la nécessité. »<sup>520</sup> Un autre membre de la section théâtre, Petitot, craint lui que le projet Dasté vienne « d'une offre que lui aurait faite monsieur Flamand. » Il faut veiller à ne pas s'engager dans « une politique qui demanderait à être mise au point »<sup>521</sup>, car elle comporte le risque de voir la section théâtre court-circuitée dans la prise de décision.<sup>521</sup>

L'atmosphère n'est pas toujours au beau fixe au sein de Jeune France. Les réserves, voire les critiques sévères et systématiques exprimées par de Lignac irritent Vilar au plus haut point. Elles constituent une rude remise en question de la politique de la section théâtre, et donc, implicitement, de son responsable. Vilar réagit. Dans un premier temps, il tente de contrer de Lignac à propos du projet Dasté. Celui-ci présente son nouveau spectacle – *Arlequin magicien* et *L'Amour africain* de Mérimée – dans la pièce qui lui a été attribuée à l'Atelier. « Veux-tu passer demain à Jeune France à 18 heures 30 pour que nous puissions discuter de l'aide que la section théâtre peut t'apporter ? » lui écrit Vilar.<sup>522</sup> Le lendemain, ce dernier adresse ses conclusions directement à Flamand.<sup>523</sup> L'exiguïté de la pièce « a nui au spectacle. » Certes, il fait certaines réserves, en particulier à propos de la troupe composée de jeunes acteurs « encore imparfaits », parfois « faibles, trop inexpérimentés » pour des premiers rôles. Dasté doit leur adjoindre des comédiens plus chevronnés et se décider lui-même à jouer. *L'Amour africain* est plus satisfaisant, la présentation « une des plus justes que puisse donner à l'heure actuelle une jeune troupe. » Par ailleurs, Vilar met en garde Dasté contre « l'abus des arlequinades », en rappelant que son premier spectacle aidé par Jeune France était *Arlequin poli par l'amour* de Marivaux. Les troupes aidées se doivent de

---

<sup>520</sup> X. de Lignac, « Appréciations sur le projet Dasté », 19-9-1941.

<sup>521</sup> Petitot, « Projet Dasté », 19-9-1941.

<sup>522</sup> Courrier de Vilar à Dasté, 26-11-1941.

<sup>523</sup> Note de Vilar à Flamand, 27-11-1941.

présenter « des formes scéniques neuves », et ne pas se cantonner à des imitations ou des héritages : « il faut donc dès à l'avance avertir Dasté de sortir de son influence Copeau. » Toutefois, ces réserves exprimées, parce que l'ensemble est soigné, « sincère et sans cabotinage », Vilar est formel dans la décision : « il me paraît valable et nécessaire d'aider pour la deuxième fois la troupe de Jean Dasté. »

Ensuite, dans sa note du vingt et un décembre 1941, consacrée en partie à une riposte en règle aux propos de de Lignac, Vilar donne une leçon à méditer sur ce que doit être le comportement de Jeune France à l'endroit des jeunes. Le ton est donné dès la première phrase : « certaines personnes autorisées assurent qu'il n'existe à l'heure actuelle ni jeunes auteurs de talent ni jeunes chefs de troupes suffisamment aguerris. »<sup>524</sup> La leçon consiste à faire montre de patience : « il est interdit de brusquer » le jeune créateur durant ses années d'apprentissage sous prétexte d'exiger « tout de suite le chef-d'œuvre. » En procédant de la sorte, on ne peut que le décourager et voir « s'éloigner à tout jamais le metteur en scène ou le jeune poète. » Il convient donc de poursuivre la tâche, d'offrir aux meilleurs « les moyens de pratiquer leur art. » Et si Jeune France a le droit d'exiger d'eux « passion et totale abnégation » vis-à-vis de leur œuvre, respect des règles « sévères » de leur art, elle a le devoir « d'aller fraternellement » avec eux.<sup>525</sup> Et les différends qui opposent Vilar à de Lignac ne s'apaisent pas. Vilar, dans une note de la même période – fin décembre 1941 – revendique d'être directement rattaché, « sans intermédiaire hiérarchique à la direction », c'est-à-dire à Flamand.<sup>526</sup> Il ne reconnaît plus de la sorte son supérieur hiérarchique. Entre eux, la rupture est consommée.

Dans cette même note, Vilar prend ses distances à l'égard des maîtrises. Flamand avait observé avec justesse son manque d'enthousiasme pour cette activité :

« Tout ce qui n'est pas expression ou recherche d'expression théâtrale (...) non seulement m'ennuie, mais aussi me trouve bête comme chou. »<sup>526</sup>

Il consent à prendre part à la formation des cadres-moniteurs à la condition que l'on spécifie bien que son travail « ne peut être celui d'un simple pédagogue, mais celui d'un artiste. »<sup>526</sup> Et de conclure :

---

<sup>524</sup> Vilar, « Raisons pour lesquelles la section théâtre ne se résout pas à cesser son activité », 21-12-1941. (Voir aussi fonds Jean Lagénie.)

<sup>525</sup> Vilar, « note » du 21-12-1941, op.c.

<sup>526</sup> Vilar, « note pour mon travail (?) futur avec les maîtrises, sans date. (Il est possible de dater ce texte de fin décembre 1941, car Vilar y précise « Pierre Valde est à Bordeaux. »)

« Je ne sais rien faire d'autre qu'écrire des pièces, jouer des pièces, réaliser plus ou moins bien une mise en scène, lire un poème. »<sup>527</sup>

Lui qui déplore que Vichy soit « plus intéressé par les maîtrises que par la création »<sup>528</sup>, n'entend pas se voir vampirisé par des tâches qui lui répugnent. Il affirme sa détermination à choisir ses objectifs, les impose et tient à se recentrer stricto sensu sur l'activité théâtre.

Et d'abord, lire. Et écrire aussi : « dans le cadre de Jeune France, Vilar était lecteur [des pièces d'autrui] et auteur. »<sup>529</sup> Lire des manuscrits avec le secret espoir de découvrir, sinon un chef-d'œuvre, à tout le moins des pièces dignes d'intérêt, écrites par des auteurs qui respectent les règles strictes de l'écriture dramatique, font preuve d'originalité, d'innovation, ne trichent pas ; des auteurs qui « tournent le dos aux faiseurs de ficelles » selon la qualification de Zola ; des auteurs qui ne considèrent pas l'écriture comme uniquement « un gagne-pain ou un divertissement » ; des auteurs qui refusent l'enfermement stérile dans une formule de dramaturgie stéréotypée, paradigmatique ; des auteurs donc qui acceptent « l'école », à savoir le principe même que l'art n'est qu'une perpétuelle remise en question et réclame « un éternel apprentissage. »<sup>530</sup>

Pour cette quête, Vilar met en place un comité de lecture : Apert, Armand, Fresnay, Salou, Valde, Vilar. Chaque œuvre est lue par trois personnes. In fine, en cas de désaccord, le chef de la section théâtre prend « la responsabilité d'accepter ou de refuser la pièce. »<sup>530</sup> L'œuvre doit présenter « les qualités dramatiques essentielles. » Condition nécessaire mais non suffisante. Elle doit également répondre au critère de « qualité littéraire excellente », car, reprenant Valéry, Vilar rappelle que « la syntaxe est une faculté de l'âme. » Dès lors, toute pièce « d'un évident mauvais style » est inexorablement refusée. Parce que Jeune France n'est pas « une direction commerciale », seraient exclus « la plupart des auteurs contemporains à succès. »<sup>530</sup> L'association se doit de présenter des œuvres inédites « de valeur certaine. » Et si cela ne se trouve pas, pourquoi ne pas présenter *Christophe Colomb* ou *La Ville* ? Et même ne pas hésiter à puiser dans le répertoire – première manifestation de cette propension de Vilar que nous retrouverons fréquemment – et réaliser par exemple *Hippolyte* ou *Antigone* de Garnier ?

---

<sup>527</sup> Vilar, « note pour mon travail ( ? ) futur avec les maîtrises, sans date. (Il est possible de dater ce texte de fin décembre 1941, car Vilar y précise « Pierre Valde est à Bordeaux. »)

<sup>528</sup> CR2, sd.

<sup>529</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, 9-6-1971.

<sup>530</sup> Vilar, note du 21-12-1941, op.c.

Vilar auteur à Jeune France : « on lui avait confié l'adaptation des *Travaux et des jours* d'Hésiode, projet à grand spectacle de plein air que l'on devait jouer. »<sup>531</sup> Œuvre de commande donc, prévue dans le cadre des grandes manifestations de rassemblement de la jeunesse, lors des interventions de propagande du secrétaire d'Etat. Le spectacle est présenté à Melun, le vingt-quatre août 1941, dans une mise en scène de Lajarrige, avec une musique de Landowski dirigée par Munch.<sup>532</sup> Trois mille spectateurs. « Pour illustrer les belles phrases d'Hésiode qui exaltent les travaux des champs », le metteur en scène dit avoir imaginé un défilé de cultivateurs de la région portant à bout de bras « des charrues, des faux, des troncs d'arbres ou conduisant des bœufs. »<sup>533</sup> Bel exemple du réalisme à la Vichy en parfaite harmonie avec l'esthétique de la ruralité d'antan chère au maréchal. Un succès, selon Lajarrige. Vilar est moins enthousiaste, qui marque sa déception. C'est là « un de ces essais qui n'ont pas eu de prolongements, car écrire et présenter une œuvre de ce type ne correspond ni au goût du public actuel, ni au souci des responsables. »<sup>534</sup>

Autre tentative, *Rougecoeur* ou *Dans le plus beau pays du monde*, la pièce que Vilar a très certainement soumise à Giono. Vilar lit la pièce. Lagénie se souvient. « En ce printemps 1941 », au cours d'un de ses déplacements à Paris afin de préparer la création de la Maison Jeune France à Bordeaux, il est convié à une « lecture de Jean Vilar au milieu de jeunes chefs de troupes et de metteurs en scène. »<sup>535</sup> Le titre lui a échappé, mais non le thème, une œuvre à « résonnance tragique », sorte de démarquage de *Roméo et Juliette* « dans le ton de Bernstein ou de Passeur. »<sup>536</sup> Escompte-il qu'un des auditeurs se proposera pour la réaliser ? « La lecture du jeune auteur ne soulève pas l'enthousiasme. »<sup>537</sup> Personne n'est candidat pour tenter l'aventure. Chabrol confirme cette appréciation, qui affirme que « l'auditoire reste consterné par la pièce. »<sup>538</sup>

Toutefois, fin 1941, Valde décide de la monter.<sup>539</sup> Le projet est accepté par Jeune France en décembre 1941.<sup>540</sup> Dans un courrier à Vilar, il précise qu'il travaille à la

---

<sup>531</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, 9-6-1971.

<sup>532</sup> Voir Chabrol, op.c., 169.

<sup>533</sup> Lajarrige, cité in *André Clavé*, 70.

<sup>534</sup> Vilar, « Bassesse du théâtre français », 1942. (*TSP*, 28.)

<sup>535</sup> Lagénie, op.c., 75.

<sup>536</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988.

<sup>537</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, 9-6-1971.

<sup>538</sup> Chabrol, « Vilar et Jeune France », colloque Théâtre de Suresnes, 25 et 26-1-1991.

<sup>539</sup> Valde, « Projet *Dans le plus beau pays du monde* », 1941.

<sup>540</sup> Vilar, « note », fin avril 1942. (A l'occasion du refus d'avance pour la réalisation.)

distribution.<sup>541</sup> Il le confirme à Lagénie début mars : « je répète depuis huit jours la pièce de Vilar. Il y a quelque chose à en tirer. »<sup>542</sup> Après un mois de travail, il présente le trente mars 1942 la réalisation scénique aux membres de Jeune France qui la jugent satisfaisante et donnent le feu vert pour l'attribution de l'aide. Par note, Vilar informe Flamand : « Valde répète depuis un mois environ *Dans le plus beau pays du monde*. » Donc, « nous devons lui assurer l'avance d'une somme. » Et, du fait qu'il est lui-même l'auteur de l'œuvre, il prie Flamand « de suivre cette affaire. »<sup>543</sup> Mais la situation de Jeune France complique l'opération. Le devis établi par Valde – décors et costumes, location de salles, publicité, salaires pour une exploitation de six semaines – s'élève à 153.700 francs.<sup>544</sup> Malgré la dissolution en cours de Jeune France, et l'ordre du liquidateur de ne plus engager de dépenses, Flamand rassure Valde. Il promet le respect des accords conclus et décide de maintenir l'aide – soit 50.000 francs.<sup>545</sup> L'affaire traîne en longueur. Selon un courrier du Secrétariat d'Etat adressé à Gleizes, c'est sur les crédits « mis à la disposition des Beaux-Arts par le Commissariat à la lutte contre le chômage » que l'avance pourrait être consentie, tout comme celle destinée à La Roulotte de Clavé.<sup>546</sup> Cette dernière est confirmée par « arrêté en date du 31-7-1942 », subvention de 7.500 francs accordée « aux comédiens de La Roulotte. »<sup>547</sup>

Enfin, une lettre de Valde à Vilar confirme la décision : « j'ai vu Humeau. Les 50.000 francs sont votés pour ta pièce. »<sup>548</sup> Il propose de réduire l'exploitation à une quinzaine de jours, « du quinze au trente septembre. » Deux points toutefois le chagrinent. Le premier touche à la distribution. Déjà en février, il avait informé Vilar qu'il y aurait « certainement des difficultés à mettre sur pied la distribution masculine. »<sup>549</sup> Six mois après le problème ne semble pas résolu dès lors qu'il lui demande : « à partir de quand pourrais-tu répéter Rougecoeur ? »<sup>548</sup> Or Vilar n'était pas prévu pour jouer. Le second point concerne des modifications du texte. « Une chose m'ennuie un peu » ; à la relecture , jour après jour, il trouve que « le troisième acte piétine du côté Llo-Octave ». En effet la scène entre eux recommence exactement comme celle de l'acte I. Il convient de la réécrire et suggère les modifications, « moi public, j'ai besoin que la situation Llo-Octave soit traitée plus à fond. »

---

<sup>541</sup> Valde, lettre à Vilar, 1-2-1942.

<sup>542</sup> Valde, lettre à Lagénie, 7-3-1942. (Fonds J. Lagénie.)

<sup>543</sup> Vilar, note à la direction de Jeune France, 21-3-1942.

<sup>544</sup> Valde, « devis d'exploitation. » (38164 euros de 2005.)

<sup>545</sup> Flamand, lettre à Valde, 31-3-1942. (12415 euros.)

<sup>546</sup> Courrier du 10-6-1942.

<sup>547</sup> Lettre du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, août 1942.

<sup>548</sup> Valde, lettre à Vilar, 13-8-1942. (Humeau, « chef du service des chantiers intellectuels. »)

<sup>549</sup> Cf 541.

Llo aime Octave, « mais joue : je ne veux pas l'aimer » ; Octave joue « je vous adore », mais « l'aime tout de même » : « voilà ce qu'il faut faire. »<sup>548</sup>

Vilar hésite-t-il à jouer ? Valde rencontre des difficultés pour trouver une salle. Apparemment l'aide promise n'arrive pas. Gischia précise que Flamand lui avait adressé Vilar afin de lui faire lire le texte : « c'est Valde qui devait la monter et Négroni qui devait la jouer. Je ne la trouve pas très bonne. »<sup>550</sup> De difficultés en contretemps, le projet est abandonné. Quelques jours après, Vilar confie à Gischia, « je renonce ».<sup>550</sup>

Fin 1941, Vilar échafaude un projet de « Saison ou Festival Jeune France » qui pourrait se dérouler à Paris en mai-juin 1942.<sup>551</sup> Se produiraient les troupes qui ont tourné en province comme La Saison nouvelle, La Roulotte ; une troupe de zone libre (Ducreux ou Jacquemont) ; un spectacle réalisé par « un metteur en scène éprouvé » : pièce inédite ou pièce oubliée du répertoire ; un spectacle d'un jeune metteur en scène novateur ; enfin un spectacle de variétés. Il faudrait louer un théâtre pendant un mois et proposer à la section arts plastiques de mettre en place une exposition dans le hall du théâtre. Ce projet ne verra jamais le jour, la disparition de Jeune France le rend caduc. Par ailleurs, Vilar conduit une réflexion sur « une réorganisation du théâtre. »<sup>552</sup> Il projette une solution radicale, la nationalisation, l'Etat prenant en charge « la gestion financière de tous les théâtres » et il délègue ses pouvoirs à des entreprises. Chacune d'elles a donc sa salle, sa troupe, dirigée par un triumvirat : chef de troupe, administrateur, poète. Elle crée une école de régisseurs et de machinistes. Il faudrait prévoir la suppression de l'Opéra. Et, condition suprême, « il n'existe pas de censure. »

Tout ce qui précède permet de mesurer l'activité de Vilar durant ces quelques mois à la tête de la section théâtre : il impulse, suscite, organise, réglemente, toujours à l'affût de ce qui peut être nouveau, original. Il soutient, il encourage, il tance, n'hésite pas braver la hiérarchie. Il écarte les opportunistes, ceux qui à la marge de Jeune France cherchent à s'en servir. « Jean Vilar était quelqu'un qui comptait (...) Il représentait une espèce de force qui en imposait », guère commode, « pas aimable », confie Françoise Burgaud.<sup>553</sup> Tout concourt à souligner la place importante qui est la sienne. Vilar s'affirme et ces quelques mois de responsabilités constituent pour lui un apprentissage qu'il saura faire fructifier. Flamand

---

<sup>550</sup> Gischia, op.c.

<sup>551</sup> Vilar, note du 21-12-1941, op.c.

<sup>552</sup> « Supprimer l'exploitation », CR3, 237, sd. (On peut dater cette note de la période Jeune France, le projet est rédigé sur du papier à en-tête J.F. 7 rue Jean Mermoz.)

<sup>553</sup> F. Burgaud, in *André Clavé*, op.c., 68. (Standardiste à Jeune France de mai à septembre 1941.)

souligne ce qui s'apparente fort à une sorte de charisme : « il avait une autorité incroyable et un sérieux qui confondaient des gens aussi installés que Fresnay ou Rouleau. »<sup>554</sup>

Dans ce tourbillon d'activités, Vilar ne perd jamais de vue sa propre formation. Dans un courrier à Ledoux, il informe celui-ci qu'il souhaite lui soumettre un questionnaire afin de recueillir « les jugements de quelques acteurs sur des problèmes techniques de la scène » et plus précisément sur « les rapports du metteur en scène et de l'acteur », ceci à des fins de « documentation personnelle. » Fresnay a déjà accepté de répondre et il compte soumettre ce questionnaire à Renoir, Dullin, Barrault.<sup>555</sup> Six questions, ainsi résumées, sont proposées aux intéressés.

- Que peut exiger de la part du metteur en scène l'acteur qui travaille son rôle ? De quelles qualités doit faire preuve le metteur en scène dans cette tâche ?
- Le metteur en scène peut-il faire confiance à l'intelligence de l'acteur ? Peut-il « l'abandonner » ou au contraire « le surveiller du premier au dernier mot ? »
- Devant les difficultés de compréhension de certains textes, et du fait que certains interprètes ne possèdent pas un « entendement très délié », comment le metteur en scène parvient-il à pallier cet obstacle ?
- Faut-il changer certains points dans « l'ordonnance habituelle des répétitions ? »
- Quels conseils donner à de jeunes troupes devant les difficultés à organiser les répétitions ?
- Quelles conditions indispensables doit se fixer le metteur en scène pour bien servir l'œuvre ?

Ce questionnaire n'est pas innocent. Faisant appel à l'expérience de grands aînés, Vilar révèle son souci de saisir le rôle du metteur en scène, en particulier en ce qui concerne la direction d'acteur. Directivité ou non-directivité ? Comment susciter l'intelligence de l'interprète, qualité essentielle, affirmera constamment plus tard Vilar ? Organisation des répétitions et des différentes phases : travail à la table avant de passer à la mise en place sur le plateau ? Metteur en scène serviteur de l'œuvre ou créateur ? C'est une évidence : par ce besoin de comprendre, de se perfectionner, Vilar se prépare à cette fonction de metteur en scène. En cette toute fin de 1941, il y a de la stratégie dans l'air.

Retenons enfin que Vilar n'a nullement cherché à occulter ce moment de son itinéraire à Jeune France puisque les documents sont restés dans ses archives. Toutefois, quand ultérieurement il évoque cette période, il ne cite jamais l'association, les responsabilités qui ont été les siennes, mais toujours La Roulotte. Vilar tait et se tait. « Je n'ai jamais très bien compris ce qu'était Jeune France » déclare Andrée Vilar. Elle ignorait par exemple que

---

<sup>554</sup> Flamand, cité par Chabrol, « Vilar nuit », op.c.

<sup>555</sup> Lettre à Ledoux, 15-12-1941. (On ignore si, comme il l'indique, Vilar a poursuivi son enquête. Mais les réponses de Fresnay et de Ledoux figurent dans le dossier.)



l'association finançait les spectacles de La Roulotte. « Plus tard, il n'en parlait jamais. J'ai l'impression qu'il ignorait ce qui se passait. On ne voulait plus en parler. »<sup>556</sup>

Vilar ne peut ignorer, lui qui, attentif à tout, a nécessairement lu les documents concernant la vie théâtrale présents dans ses archives. Ainsi, le texte créant « l'association professionnelle des directeurs de tournées théâtrales » dont l'article 6, fixant les conditions d'adhésion, précise l'obligation de justifier de « la qualité d'aryen, conformément aux lois et décrets en vigueur. »<sup>557</sup> Il ne peut ignorer que dès fin 1940, l'organisation de la vie théâtrale en France relève des services allemands de Gerhard Heller, responsable de la Propagandastaffel, le geôlier des lettres françaises qui dirige à Paris l'Office de la censure hitlérienne ; ni que ses services désignent un triumvirat – Baty, Dullin, Renoir – qui sert de liaison avec les compagnies. Il ne peut ignorer que le théâtre que dirige son maître Dullin, le théâtre Sarah Bernhardt – la juive – a été débaptisé. Lui qui se prononce contre toute forme de censure – nous venons de le signaler – ne peut ignorer la liste Otto établissant l'interdiction des œuvres indésirables.

Vilar est à Jeune France et pendant ce temps l'histoire continue. Et elle est sombre. Comment ignorer les rafles des juifs dès mai et août 1941, conduites par la police française sur l'ordre de Vichy ? Dès l'automne 1941, les Allemands fusillent à Châteaubriant, à Souge. Comment l'ignorer, quand la presse maréchaliste s'en réjouit, qualifiant ces fusillés de criminels dangereux. La déliquescence de la vie politique des toutes dernières années d'avant-guerre a-t-elle réduit la réflexion du fougueux militant d'un jour au point de le voir sombrer dans « le dégoût », voire « l'indifférence absolue » ?<sup>558</sup>

Certes, prenons garde : tous ceux qui oeuvrent à Jeune France dans le secteur des arts, particulièrement dans celui du théâtre – et qui joueront un rôle essentiel dans la vie artistique d'après-guerre – tous ceux-là ne sont pas tous des fascistes, ni même pour certains des pétainistes. Ce serait une grave erreur de porter une telle accusation. Les historiens attirent notre vigilance : « que beaucoup d'hommes qui n'étaient pas des hommes de droite aient accepté de collaborer avec les services officiels de la jeunesse » peut s'expliquer pour ces jeunes « désœuvrés », sans perspective aucune, « tout un terreau propice à être cueilli » par une « sorte d'esprit naissant » explique A. Courtot.<sup>559</sup>

---

<sup>556</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>557</sup> Note, « directeurs des tournées théâtrales », 1942.

<sup>558</sup> *CHR*, 152. (Rappel de citation.)

<sup>559</sup> A. Courtot, op.c., 268.

Ne l'oublions pas, quand Vilar arrive à Jeune France, il a faim, à tous les sens du terme. Théâtralement, il n'a encore rien fait, rien prouvé. Il a vingt-huit ans et huit années parsemées d'échecs. Ses camarades de l'école voient leurs carrières démarrer : celle de Madeleine Robinson ; dès 1938, celle de Jean Marais avec *Les Parents terribles* ; celle, fulgurante, de Barrault. Après sa première mise en scène à l'Atelier dès 1935 avec *Autour d'une mère*, c'est *Le siège de Numance* et la Comédie française en 1940... Plus que la misère – crever ou s'en sortir – laquelle peut expliquer la rudesse, la violence même des propos, des ripostes de Vilar longtemps après, c'est la soif de revanche qui taraude l'esprit du Vilar d'alors. Il aspire à une reconnaissance, à un statut social. Jeune France va les lui offrir. Retranché dans son désert, Vilar a refusé de voir. Parmi les documents de Jeune France, un mot griffonné sur un bout de papier : « Quelle honte ! » Mais rien n'autorise à l'attribuer avec certitude à une appréciation portée a posteriori sur ce passé. Rien, sinon cette remarque, en forme d'autocritique, dans *Chronique romanesque*. Rappelant les misères passées qui avaient fait naître en lui le désintérêt à l'égard des autres, voici « qu'aujourd'hui, il s'insurgeait contre celui qu'il avait été. » Comment justifier l'indifférence à l'endroit « des libertés écrasées » par la seule raison que l'on se demande si « l'on mangera à midi » ? Le « j'ai faim, j'ai faim excusait-il l'imposture ? »<sup>560</sup>

Mais alors, Vilar a besoin de croire. S'il y a pour lui « espoir naissant », comment ne pas imaginer, ne serait-ce qu'un instant, comme une séduction exercée par ce mot « révolution », tournée vers le passé, vers la tradition – mot cher à Vilar – une sorte de contrat social à l'envers ? Nous sommes là au cœur des contradictions ni toujours assumées, ni toujours résolues, qui bâtissent cet homme et jalonnent son itinéraire.

---

<sup>560</sup> CHR, 254.

#### 4.3. Vilar à La Roulotte 1941-1943

De Jeune France à la troupe de Clavé, il n'y a qu'un pas. Vilar le franchit et se hisse sur le chariot de Thepsis au tout début de 1941. « Nous avons fonctionné à partir de février-mars », précise Clavé.<sup>561</sup> Nous avons relaté les circonstances de la rencontre entre les deux hommes. Notons toutefois que Leccia se défend d'avoir joué le rôle que lui attribuent et Jeanne Laurent et Clavé. Elle rappelle qu'en octobre-novembre 1940, ce dernier se présente au cours Dullin, accompagné de Delarue, lui-même élève de l'école, afin de repérer des comédiens : « La Roulotte, à l'époque, c'était une bande d'amateurs. Ils trouvaient tout excellent. » Et parce qu'elle avait « énormément d'estime » pour Vilar, pour rien au monde elle ne l'aurait envoyé dans « ce ramassis », contrairement à « ce que [lui] fait dire Jeanne Laurent. » D'ailleurs ce jour-là Clavé la remarque et lui fixe une audition : « j'ai refusé de m'y rendre. »<sup>562</sup>

La Roulotte était « une jeune compagnie composée moitié d'amateurs, moitié de professionnels », rappelle Vilar.<sup>563</sup> « J'avais les mains libres » poursuit-il, « je ne jouais pas de façon régulière. » Et Clavé, qui cherchait des acteurs, « a appris que j'étais comédien. »<sup>564</sup> Nonobstant, ce n'est pas comme interprète que Vilar rejoint le groupe, mais comme dramaturge. « Dernier engagé », il avait accepté « avec combien de réticences, de se joindre à nous en tant qu'auteur », précise Clavé. Parce que « ses essais » à l'école Dullin « n'avaient pas convaincu son maître », il avait opté « d'entrer en théâtre par son essence-même, le texte. »<sup>565</sup> Darbon confirme ce choix, « il se voulait avant tout auteur. »<sup>566</sup>

Vilar avait déjà écrit, adapté des pièces. C'était en tant qu'auteur « qu'il tentait de retrouver toute cette culture qu'il portait en lui. »<sup>565</sup> Aucune ambiguïté de la part de Vilar sur ce point : « je m'intéresse à La Roulotte en tant qu'auteur » déclare-t-il à Clavé, lequel précise : « il vient pour qu'on joue une pièce de Lope de Vega qu'il avait adaptée, *La Dama boba* »<sup>565</sup> que Vilar titre *La Petite niaise* ou parfois *L'Amour est intelligence*. Il le décrit,

---

<sup>561</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, op.c.

<sup>562</sup> Leccia, entretien, Paris, 24-1-1991. (« Clavé, alerté sur le sort de Vilar par une comédienne rencontrée au cours Dullin », écrit Jeanne Laurent, op.c. Elle ne la nomme pas explicitement.)

<sup>563</sup> Vilar, Radio Canada. (Voir aussi Varda, op.c.)

<sup>564</sup> Vilar, M. Abadi, op.c. (En fait, Vilar ne jouait pas du tout.)

<sup>565</sup> Cf 561.

<sup>566</sup> Darbon, « Jean Vilar », FR3 Toulouse, 31-5-1981.

« marchant droit devant lui, les pieds un peu rentrés » - attitude plastique caractéristique de l'acteur Vilar arpentant les vastes plateaux – parlant « d'une voix grave » du théâtre, « dans l'attitude d'un moine à la chapelle, debout devant un lutrin de haute époque »<sup>565</sup> ; ce n'est pas sans humour que Clavé peint le nouveau venu.

Puisqu'auteur il y a : « je lui proposais d'écrire une farce devant servir de lever de rideau, à condition qu'il y joue un rôle. »<sup>565</sup> Vilar écrit *La Farce des filles à marier* qui sera jouée avec *George Dandin*. « Il s'y était fait un personnage à sa mesure, vieux notaire ayant quatre filles.<sup>567</sup> Toutefois, Vilar n'entend pas l'interpréter. Philippe Kellerson, un des comédiens de La Roulotte, le confirme : « je le trouve bien à la lecture. Mais il ne veut pas. Il me distribue dans Trépassé, le notaire. Je l'ai joué quelques fois en banlieue et dans les centres de jeunesse. »<sup>568</sup> Clavé affirme avoir demandé à Vilar de remplacer momentanément Kellerson dans Monsieur de Sottenville de *George Dandin*, « Kellerson étant empêché. »<sup>565</sup> La version de Kellerson est quelque peu différente : à la suite d'un différend avec Clavé, « j'ai quitté La Roulotte. Et c'est Vilar qui reprend le rôle de Trépassé et aussi celui de Sottenville, sur l'insistance de Clavé. »<sup>569</sup> Le fait est confirmé par Clavé : « il l'a supplié » et Vilar a été « très ennuyé d'accepter. » Le résultat a dépassé toutes les espérances, car il a été « d'une énorme drôlerie dans Sottenville. »<sup>570</sup> Mais Vilar n'est pas convaincu pour autant, seulement « ébranlé. » C'est avec le rôle du vieux notaire de sa farce « qu'il a admirablement joué » que Vilar « a repris goût au théâtre », bien que son attrait pour l'écriture « soit toujours sous-jacent. »<sup>571</sup> Est-il exact, comme l'affirme Jeanne Laurent que Clavé aurait été « invité fermement par Dullin » à renoncer à faire jouer Vilar ?<sup>572</sup> Si oui, Clavé a eu ô combien raison de passer outre à cette injonction ; et Francine Galliard-Risler ne manque pas de souligner « le rôle important de Clavé pour inciter Vilar à jouer. »<sup>573</sup>

---

<sup>567</sup> Clavé, entretien, Gontard, op.c.

<sup>568</sup> Kellerson, entretien, Paris, 24-1-1991. (Kellerson a retravaillé avec Vilar, à Avignon en 1950 dans *Henri 4* de Shakespeare, puis dans *Arturo Ui* au TNP. Il lui avait proposé la mise en scène du *Profanateur* de Maulnier et le rôle de Wilfrid : « le projet n'a pas abouti », mais il y joue Barbarossa. En 1950, Kellerson crée sa troupe. Il obtiendra le premier prix au concours des Jeunes compagnies avec *Junon et le paon* d'O'Casey.)

<sup>569</sup> Cf 568.

<sup>570</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, op.c.

<sup>571</sup> Clavé, entretien, Gontard, op.c.

<sup>572</sup> J. Laurent, op.c. et *L'Herne*, 53.

<sup>573</sup> F. Galliard-Risler, entretien, Paris, 24-1-1991.

Très rapidement, Vilar prend conscience des insuffisances et des limites des acteurs de La Roulotte. Et aussi de l'état d'esprit de certains, pour lesquels faire du théâtre « n'est qu'un passe-temps. » Il n'est d'ailleurs pas le seul à faire ce constat. « Les éléments de la troupe étaient assez disparates. Et beaucoup d'entre eux considéraient tout cela comme un divertissement de salon » se souvient Desailly.<sup>574</sup> Vilar entend porter remède à ces manquements. Au printemps 1941, « Barrault m'engage pour jouer dans *Les Suppliantes* d'Eschyle et *Huit cents mètres* d'Obey, » rappelle Hélène Gerber, qui poursuit, « en sortant d'une répétition, Vilar m'attendait. »<sup>575</sup> Après lui avoir conté qu'il est chargé de la partie théâtre dans une association, Jeune France, qu'il a fait là la connaissance d'une jeune troupe dirigée par « un type épatant, plein d'idées, qui s'appelle Clavé », mais « ils ignorent tout. »<sup>576</sup> Et Vilar de conclure : « je te nomme professeur, tu vas leur apprendre à jouer la comédie »,<sup>575</sup> ajoutant « tu comprends, nous sommes du même bord, nous savons ce qu'il faut faire. »<sup>576</sup> Ainsi Gerber entre à La Roulotte : « Je leur donnais des cours de diction. Ma sœur, Irène Dorvil, qui avait été danseuse, leur enseignait le maintien et la technique de la tenue de scène. »<sup>576</sup>

La Roulotte dispose d'un local dans l'immeuble de Jeune France. « On menait de front une tâche d'administration et en même temps notre action d'amateurs comédiens » précise Clavé.<sup>577</sup> Les répétitions de *George Dandin* se déroulent sous la houlette de Ledoux. Clavé a conçu le dispositif, Manessier a la charge des décors et des costumes des deux œuvres.<sup>578</sup> Le spectacle en préparation est présenté à la commission de la section théâtre qui donne un avis favorable. Clavé signe le contrat avec Jeune France le dix juin 1941. La Roulotte pourra le jouer sous les auspices de l'association. « La Roulotte a été aidée par Jeune France pendant un an et demi », précise Geneviève Wronecki. En fin de semaine, on joue « essentiellement pour le public des centres de jeunesse. » Puis, en août-septembre, c'est « la tournée en Anjou. »<sup>579</sup>

Cette première tournée se déroule du vingt-cinq août au sept septembre 1941. Darbon publie un reportage dans le quotidien de Bordeaux *La Petite Gironde*.<sup>580</sup> Vilar tient un

---

<sup>574</sup> Desailly, *André Clavé*, 39.

<sup>575</sup> H. Gerber, entretien, Paris, 25-5-1991. (Spectacle présenté à Rolland Garros, début juillet 1941. Voir à ce sujet Serge Added, *Le Théâtre dans les années Vichy*, 84.)

<sup>576</sup> H. Gerber, *André Clavé*, 71. (Voir aussi « Vilar nuit », op.c.)

<sup>577</sup> Clavé, entretien, Gontard, op.c.

<sup>578</sup> Kellerson, entretien, Paris, 24-1-1991.

<sup>579</sup> G. Wronecki, entretien, Gontard, Paris, 11-10-1965.

<sup>580</sup> Darbon, « La Roulotte prend la route », 16-10-1941.

« journal de tournée. »<sup>581</sup> A lire ces témoignages, elle satisfait le groupe et s'avère être un succès. Succès auprès du public. La plupart du temps, les salles sont pleines. Les spectateurs réagissent bien, « au bon moment », suivent avec « beaucoup d'attention : public excellent, marchant à fond », note fréquemment Vilar.<sup>581</sup> Satisfaction devant l'excellent accueil de la population. Un point qui pourrait sembler anecdotique aujourd'hui si l'on oublie les circonstances bien particulières, mais essentiel pour ces jeunes gens : la joie de manger à leur faim. Tout ce qui manque à Paris « est offert ici généreusement »<sup>582</sup> et, note Vilar, « nous avons oublié les rutabagas. »<sup>581</sup> Satisfaction aussi de celui-ci en constatant l'excellente atmosphère qui règne au sein du groupe. Les salles sont la plupart du temps sous équipées, voire non équipées, « salles des fêtes où il n'y avait rien. »<sup>583</sup> On confectionne un plateau en assemblant des tables de café. Parfois même, en dernier ressort, il faut jouer sur une place, au bord d'une clairière... En toutes circonstances qui frôlent l'improvisation en matière d'organisation, chacun met tout son cœur à l'ouvrage : « l'équipe est excellente », « le dévouement total. »<sup>581</sup> A l'arrivée dans les bourgades, on organise une parade pour attirer le spectateur, et Vilar, se souvenant de sa pratique au service militaire, roule tambour en tête du cortège : « je fais du bruit. Le tambour est plus facile que le violon. »<sup>581</sup> Mais il se dit contrarié par le discours de Clavé lors de la réception officielle à Angers. Ce dernier « parle plus de Jeune France, ce qui est un tort », car selon lui, ils ne sont pas ici « pour Jeune France, mais pour une tournée théâtrale. »<sup>581</sup> Et le jugement de certains moniteurs des centres qui trouvent ce spectacle « immoral » le met hors de lui : « certains de ces jeunes gens qui veulent refaire la France » l'agacent plus que tout.<sup>584</sup>

Mais l'essentiel à retenir des notes de Vilar porte précisément sur le spectacle. L'ensemble lui paraît bon. Certains acteurs progressent au fil des représentations, même si l'inexpérience joue quelques mauvais tours. Darbon se dépense sans compter. « Je le lui fais remarquer », car à ce rythme, « dans quelques jours, il sera épuisé. » Par ailleurs, il juge que pour des comédiens qui ont encore « beaucoup à apprendre », appartenir à une tournée officielle constitue un « réel danger » car on y prend « trop d'assurance. » Il convient aussi de se garder des applaudissements, lesquels, s'ils témoignent certes d'une « bonne marche du spectacle », ne sont pas pour autant « un jugement excellent quant à la valeur artistique »<sup>584</sup> de la production. Mais au fil des jours, face au comportement désinvolte de certains, Vilar se

---

<sup>581</sup> Vilar, « Journal de tournée », 1941. (Prix des places de 7 à 17 francs, soit 2 à 5 euros de 2005.)

<sup>582</sup> Desailly, *André Clavé*, 81. (Voir aussi Vilar, Varda, op.c.)

<sup>583</sup> Radio Canada, op.c. (Voir aussi M. Abadi.)

<sup>584</sup> Vilar, « Journal de tournée », op.c.

fâche : « je ne puis m'empêcher d'être atterré » ; on ne se soucie plus « des mises en place » ; on bafoue « les indications d'interprétation. » Devant une réponse du genre « je joue la comédie pour m'amuser », véritable « réponse d'assassin »<sup>584</sup>, outré par tant de dilettantisme, il explose : « je me dispute avec mes camarades. » Que toutes ces notes concernant le jeu des interprètes soient « le thermomètre du progrès et de l'apprentissage », tel est le vœu de Vilar qui, à titre personnel, redit vouloir « travailler Garnier : *Hippolyte* et *Antigone*. »<sup>584</sup>

Ce spectacle est repris à l'occasion de la Foire de Paris en octobre, joué ensuite en banlieue courant novembre et décembre. Fort de cette première expérience, Vilar décide de renforcer la troupe. En novembre, il reprend contact avec Leccia. Celle-ci n'a guère envie d'entrer dans le groupe, « à l'époque je n'avais confiance qu'en mes maîtres. » Mais Vilar s'obstine, l'invite au restaurant et « insiste toute la soirée jusqu'à ce que j'accepte. »<sup>585</sup> Voici un premier noyau constitué : Gerber, ex-comédienne de Dullin, Leccia et Vilar, respectivement cinq ans et trois ans d'école. « Vilar fait le ménage à La Roulotte. »<sup>585</sup> Les « amateurs », au mauvais sens du terme, vont disparaître peu à peu. Début 1942, La Roulotte travaille *Le Bourgeois gentilhomme* présenté au Mans pour trois représentations, les vingt-sept et vingt-huit mars, à la Maison Jeune France, avec un accompagnement musical du directeur, Jean Françaix.<sup>586</sup> Durant la même période, on prépare la saison 1942. En mai, sont annoncées quatre nouvelles pièces « prêtes à ce jour » pour une « tournée de trois mois »<sup>586</sup>, à savoir : *La Petite niaise*, adaptation de Vilar, de Lope de Vega ; *La Fontaine aux saints* de Synge ; *Il ne faut jurer de rien* de Musset et *Les Précieuses ridicules*. Cette annonce est quelque peu fantaisiste. D'ailleurs, le programme fluctue. En juin 1942, la pièce de Molière a disparu.<sup>587</sup> In fine, La Roulotte partira avec *La Fontaine aux Saints*, Musset, *George Dandin* et *Les Aventures de Trébuchard* de Labiche.<sup>588</sup>

Il convient ici de rendre compte des tribulations de cette programmation. Premier point important, au printemps 1942, Jeune France est dissoute, nous l'avons vu. Les comédiens de La Roulotte, devenus une troupe « de comédiens professionnels depuis un an, »<sup>589</sup> ont « décidé de tenter [leur] chance. Nous avons eu nos licenciements vers mai ou

---

<sup>585</sup> Leccia, entretien, Paris, 24-1-1991.

<sup>586</sup> « Les Comédiens de La Roulotte », Lettre-prospectus d'information, Paris, mai 1942. (Vilar joue Dorante et le maître d'armes.)

<sup>587</sup> « Les Comédiens de La Roulotte », Cahier semestriel n°1, début juin 1942.

<sup>588</sup> Cf *JVPLM*, op.c., 33. (Titre donné par La Roulotte à l'œuvre de Labiche, *Les Suites d'un premier lit*, comédie en un acte. Trébuchard étant le principal personnage.)

<sup>589</sup> « Cahier semestriel » n°1, op.c.

juin. »<sup>590</sup> Delarue apporte *La Fontaine aux saints* à Clavé. « Delarue devait jouer le rôle, et Darbon souhaitait le jouer. »<sup>591</sup> C'était sans compter avec Vilar. Clavé raconte :

« J'avais attribué le rôle à Delarue, mais Vilar fait campagne pour le jouer d'une façon sournoise et terrible. »<sup>592</sup>

L'heure des intrigues a sonné. Vilar qui, un an auparavant refusait de jouer, veut à présent jouer coûte que coûte. Il a une certitude : le rôle est fait pour lui, donc il le lui faut, il l'aura. La concurrence entre lui et Delarue est décidée. Vilar impose dans le rôle de Marie Doul une alliée, Leccia. « La pauvre Leccia devait partager son temps de répétition à servir Delarue et Vilar. (...) Elle a été soumise à des manigances abominables. »<sup>592</sup> Et voici Clavé mis en demeure de trancher. « Vilar intrigue, me force à répéter des nuits entières avec lui. »<sup>591</sup> Finalement, Vilar triomphe dans ce combat fratricide, mais cet épisode laissera des traces au sein de la compagnie.

Autre épisode, celui de *La Petite niaise*. Dès fin 1941, Vilar met en répétition la pièce. Manessier se charge des décors et des costumes. En janvier 1942, Flamand assiste à une répétition. Dans un courrier adressé à Clavé, il précise que Jeune France est disposée à accorder deux avances, l'une de dix-sept mille francs pour les décors et costumes, l'autre pour la publicité.<sup>593</sup> A la demande de Clavé, Ledoux assiste à un filage de l'œuvre. « Il démolit tout le travail de Vilar. La réalisation n'aboutit pas. »<sup>591</sup> Pour le dramaturge Vilar, c'est une nouvelle déconvenue. Après l'échec de la réalisation de *Dans le plus beau pays du monde*, les aléas de la vie de Jeune France et sa dissolution nuisent fort à ses projets d'auteur.<sup>594</sup>

C'est toujours durant la période fin 1941 – début 1942 que Vilar échafaude un nouveau projet, un contrat André Clavé – Jean Vilar : « une association complète ». Travail artistique, principes généraux, notes diverses constituent les rubriques d'un document biffé, corrigé, rectifié, bref non définitif.<sup>595</sup> Qu'en retenir ? On insiste tout au long du texte sur des notions « du point de vue moral » : « une grande amitié », « confiance », « esprit de camaraderie », « sacrifice à l'œuvre commune », contrat qui les lie « pour toute la vie » et qui ne cesse qu'avec la mort « de l'un des deux contractants. » Tout un vocabulaire qui n'a pas

---

<sup>590</sup> Clavé, entretien, Gontard, op.c.

<sup>591</sup> Leccia, entretien, op.c. (Rôle de Martin Doul, le personnage principal.)

<sup>592</sup> Clavé, *André Clavé*, 93.

<sup>593</sup> Flamand, Lettre à Clavé, 9-1-1942. (soit 4221 euros de 2005.)

<sup>594</sup> A noter que Jeune France a envisagé d'éditer la pièce : cf lettre de Blanchot au Secrétariat d'Etudes, « projet d'édition », 31-7-1941.

<sup>595</sup> « La Roulotte, association complète. »



lieu d'être dans ce type de projet. C'est à la vie, à la mort, autrement dit un contrat quelque peu idyllique, sorte de mariage un rien empreint de puérilité.

Les deux associés ont droit à mettre en scène. Celui qui régit devient « maître absolu de la réalisation. » La mise en scène ne peut être confiée à un quidam qu'avec l'accord des deux. Toute question financière et toute question administrative sont, après discussion, du ressort de Clavé, c'est-à-dire « Veto Clavé. » Le secteur artistique – choix des pièces, choix des acteurs, école... - toujours après débat, est gouverné par Vilar : ici « Veto Vilar. » Que signifient ces droits de veto ? Les discussions achevées, si chacun reste sur sa position, c'est « celui qui exerce son droit de veto » qui emporte la décision.

Tous deux sont d'accord pour les exigences à l'endroit des comédiens. Il faut parvenir à une troupe « de plus en plus expérimentée », ce qui nécessite de chacun « un asservissement à l'étude quotidienne de son métier » ; d'où la nécessité d'une « école et une discipline stricte » dans le respect des « mises en scène réglées. » La troupe étant déjà constituée, il convient de décider de qui reste et qui part. Vis-à-vis des œuvres choisies, entente totale là encore : grand souci de la forme. « Nous cherchons le poète plus encore que l'auteur. » Et il ne faut pas craindre de « s'en tenir au répertoire » si les auteurs contemporains faillent. On évoque la nécessité de créer une association des « Amis de La Roulotte » dont Ledoux pourrait devenir le président d'honneur.<sup>595</sup>

On retrouve là la patte de Vilar et quelques-unes des observations relevées dans le « Journal de tournée » de 1941. Vilar s'offre le beau rôle. Par le jeu des vetos, il confine Clavé dans une fonction d'administrateur et s'octroie le champ artistique. Le sourd désir de gouverner en ce domaine point. Si l'accord n'a jamais été officialisé, la codirection est instaurée dès le printemps 1942.<sup>596</sup> En 1969, Vilar déclare : « C'était Clavé qui commandait. Après, nous avons codirigé seulement quatre ou cinq mois. »<sup>597</sup> Plus exactement une année entière, jusqu'à la fin de la reprise de *La Fontaine aux saints* au théâtre Lancry, au printemps 1943.<sup>598</sup> « On avait fait une espèce de rêve, de rêve fondé sur l'expérience Dantchenko et Stanislavski », observe Clavé en 1965. « Mais nous n'avons jamais su très bien qui était Dantchenko et qui était Stanislavski. »<sup>599</sup> L'examen du texte révèle que Vilar savait fort bien, lui, qui il aurait été.

---

<sup>596</sup> « Présentation-programme de la saison 1942 », mai 1942. (On lit dans ce document : « la troupe est dirigée par André Clavé et Jean Vilar. » On peut dater ce texte au plus tard de fin mai – début juin puisqu'il annonce « dans un mois ils partiront » et la tournée débute le 2 juillet.)

<sup>597</sup> Vilar, entretien, Gontard, op.c.

<sup>598</sup> Vilar, Radio Canada, op.c: « la codirection a duré à peu près un an. »

<sup>599</sup> Entretien Gontard, 11-10-1965.

La tournée 1942 dure du deux juillet au trente et un octobre. Le trente juin, Vilar épouse Andrée Schlegel : « je suis partie en voyage de noces avec La Roulotte. »<sup>600</sup> La tournée démarre en Bretagne et durant deux mois présente *Il ne faut jurer de rien* et *La Fontaine aux saints*. La mise en scène est en principe assurée par Clavé : « j'en avais la responsabilité. Mais j'en suis pas très sûr. C'était un peu le travail de tous. »<sup>599</sup> La Roulotte se définit comme « une troupe ambulante » dont le but est de « divertir » en rendant aux chefs-d'œuvre « leur fraîche vertu de distraction », en conférant au spectacle « sa saveur poétique et familière. » Pour ce faire, le choix du répertoire s'oriente vers des dramaturges « qui sont plus que d'autres des poètes. » La compagnie ne revendique d'autre « mission » que celle de plaire, de « communier » avec le public et de le distraire « de ses soucis et de ses peines. »<sup>601</sup> L'art de la scène est défini comme relevant des « croyances enfantines et des jeux », les jeux de l'enfant qui construit « solidement des mondes avec des allumettes et du sable », définition qui ne manque pas d'une dose certaine d'ingénuité.<sup>602</sup>

Les établissements scolaires sont sollicités, des matinées proposées aux élèves. Dans la Nièvre, l'inspecteur d'académie accorde son autorisation à Delarue « pour se mettre en rapport avec les directeurs. »<sup>603</sup> Le spectacle en Bretagne connaît un réel succès, en dépit des réactions de quelques recteurs choqués par la décision du couple Doul de refuser un nouveau miracle, Martin Doul allant jusqu'à jeter la bouteille d'eau bénite. »<sup>604</sup> « Nous avons eu un accueil étonnant avec le Synge. (...) Nous avons même fait des bénéfices » et des recettes de trois à six mille francs par représentation, « ce qui pour nous était gigantesque. »<sup>605</sup> Mais en Anjou-Mayenne en septembre, il faut déchanter. « Nous n'avons obtenu aucun succès. »<sup>605</sup> Modifier le répertoire s'avère indispensable, d'autant que Desailly qui joue Valentin dans le Musset quitte la troupe suite à son admission à la Comédie Française. « Nous nous sommes rabattus sur *George Dandin* »<sup>606</sup> avec le Labiche en lever de rideau. La tournée s'achève dans le Morvan et la troupe regagne Paris le trente et un octobre 1942.

A Paris, La Roulotte reprend *La Fontaine aux saints* avec un nouveau lever de rideau, *Jofroi*, une adaptation de Grenier de la nouvelle de Giono. On joue dans un premier temps salle Pleyel-Chopin, le dix-huit mars 1943, puis le spectacle passe au théâtre Lancry à

---

<sup>600</sup> A. Vilar, entretien, 10-8-1990.

<sup>601</sup> « Présentation de La Roulotte », saison 1942.

<sup>602</sup> « Présentation-programme », Cahier d'information n°1, juin 1942.

<sup>603</sup> Voir « Lettre au directeur », 15-7-1942 ; « Lettre de l'inspecteur d'académie », 25-9-1942.

<sup>604</sup> *La Fontaine aux saints*.

<sup>605</sup> Clavé, *André Clavé*, 96-97. (Soit entre 745 et 1490 euros de 2005.)

<sup>606</sup> Clavé, *André Clavé*, 97-110-112, passim.

compter du neuf avril. C'est un échec financier. Le public ne vient pas. Les recettes sont « minables », c'est « la misère terrible pour tous »<sup>606</sup> ; « On a vivoté au théâtre Lancry pendant des mois. »<sup>607</sup> Un dimanche après-midi, Baty, invité, trouve porte close : « le spectacle a été annulé pour absence de spectateurs. »<sup>608</sup> Toutefois l'expérience n'est pas négative pour tous. Elle s'avère au contraire très favorable pour Vilar comédien, remarqué et loué par toute la critique parisienne pour son interprétation de Martin Doull. « Le destin de Jean Vilar comédien s'est forgé avec *La Fontaine aux saints*. » L'avis de Clavé confirme : « Vilar a eu un véritable triomphe tout à fait mérité. » Avec *La Fontaine aux saints*, « tout s'est amorcé : sa présence, sa voix grave, monocorde, pathétique, avec de temps en temps des ruptures, des silences qui se prolongeaient, l'émotion, une tension presque insupportable. » C'est alors que Vilar « se convainquit qu'il était vraiment un acteur. »<sup>609</sup>

Triomphe pour Vilar, insuccès et déficit pour La Roulotte qui avait pourtant des projets et annoncé son programme pour la saison 1943.<sup>610</sup> La fin est proche et la rupture Clavé – Vilar annoncée : « la troupe éclate en juillet 1943. »<sup>611</sup> En fait Vilar est parti bien avant puisque dès mai-juin, il a créé La Compagnie des sept. Que s'est-il passé ? Il y a certes eu « des problèmes entre eux » dit Andrée Vilar. Au début Vilar disait de Clavé « c'est un véritable ami pour moi. » Mais, par la suite, les liens se sont quelque peu distendus : « Ce n'est pas le type que je pensais. »<sup>612</sup> Elle se souvient que durant la tournée 1942, Clavé s'est absenté quelques jours, laissant les rênes au co-directeur. « Tout le monde venait me glisser à l'oreille : « c'est mieux avec Vilar. » Ces propos ont-ils été rapportés à Clavé ?<sup>612</sup> En a-t-il ressenti de la jalousie ? Clavé « qui était un type sympathique » a-t-il été « un peu amer devant le triomphe de Vilar dans Doull ? »<sup>612</sup> N'oublions pas le caractère de Vilar qui n'est pas toujours d'une extrême souplesse, lui-même le reconnaît, « est-ce mon mauvais caractère ? »<sup>613</sup> Doyen de la troupe, « il avait mangé de la vache enragée, vécu en solitaire, ignoré. » Tous mesuraient « qu'entre lui et nous, il y avait des distances. » Pour les combler, pour aplanir les difficultés relationnelles, il fallait toute la diplomatie, « toute l'obstination corse de sa camarade de chez Dullin », témoigne Clavé.<sup>614</sup> Rappelant le rôle de celui-ci,

---

<sup>607</sup> Clavé, entretien, Gontard, op.c.

<sup>608</sup> Leccia, entretien, Paris, 24-1-1991.

<sup>609</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, op.c. (Voir aussi *André Clavé*, 95.)

<sup>610</sup> « Présentation-programme », Juin 1942, op.c.

<sup>611</sup> Clavé, *André Clavé*, 112. (Clavé sera arrêté le huit décembre.)

<sup>612</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>613</sup> Vilar, « Journal de tournée », op.c.

<sup>614</sup> Cf 609.

« c'est lui qui effectivement l'a amené en tournée, lui a offert l'occasion de jouer », Andrée Vilar est formelle : « non, ils ne sont pas partis fâchés, et ils se sont retrouvés par la suite. »<sup>615</sup> En toutes circonstances, Vilar lui-même exprimera sa reconnaissance à l'endroit de Clavé qui, en lui permettant d'accéder à des responsabilités à Jeune France et à La Roulotte, l'a confronté à la réalité et l'a tiré de « l'Acropole dorée et illusoire où [il] cogitait. »<sup>616</sup> Il n'oubliera pas : « je suis sorti du tunnel avec La Roulotte ; grâce à la compréhension de Clavé, je jouais. »<sup>617</sup>

D'aucuns ont avancé que Vilar avait tenté de s'emparer de La Roulotte. « Selon madame Darbon, il voulait devenir le patron. Et ça ne s'est pas bien passé », rapporte Lagénie.<sup>618</sup> A l'examen, cette hypothèse nous paraît infondée. Clavé et Vilar eux-mêmes fournissent les explications de la rupture, et elles sont plausibles, et concordantes. Evoquant l'expérience de La Roulotte, Clavé écrit : « nous étions dans le domaine du banc d'essai. La Roulotte n'avait pas d'ambition. »<sup>619</sup> Si la compagnie n'en a pas, par contre, Vilar, lui, en a : ce qu'il nommera plus tard « soif de responsabilité. » C'est là une nuance de taille : « j'ai eu l'impression qu'avec deux ou trois comédiens, je pouvais essayer de faire quelque chose personnellement. »<sup>617</sup> En deux années, Vilar s'est rassuré ; avec le rôle de Doull, il a enfin acquis la certitude que, contrairement au jugement de Dullin, il pouvait être un comédien, voire un excellent comédien. Nous l'avons vu pester contre le dilettantisme de certains de ses camarades. Il est convaincu, et ce depuis l'Atelier, qu'il faut établir « une école impitoyable de comédiens » ; que pour faire « de bons spectacles, faites de sévères répétitions. »<sup>620</sup> Va-t-il s'encombrer de compagnons qui refusent la haine et la discipline ? S'emparer de La Roulotte, c'est s'atteler à un véritable fardier. Il suffit de « deux ou trois ». Il suffit de partir avec les meilleurs. Rappelant l'épisode du théâtre Lancry, Clavé fait montre d'une totale clairvoyance, qui dit : « Vilar avait décidé de partir seul. » La Roulotte a été pour lui une étape qui lui a permis, « sinon de s'affirmer, du moins de se décider. Et nous devenions un poids pour lui. »<sup>621</sup> De toute évidence.

Expérience en tous points bénéfique pour Vilar, ces deux années passées à La Roulotte. En tout premier lieu, cette troupe lui a mis le pied à l'étrier, l'a replacé « dans le

---

<sup>615</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>616</sup> Vilar, conférence, Sorbonne, 15-3-1961. (*TSP*, 255.)

<sup>617</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>618</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988. (Madame Darbon, mère de François Darbon.)

<sup>619</sup> Clavé, *André Clavé*, 97.

<sup>620</sup> Vilar, « Journal de tournée », op.c.

<sup>621</sup> Clavé, *André Clavé*, 112.

circuit théâtral. »<sup>622</sup> Il a appris là l'importance de la troupe – encore qu'il ait déjà pu mesurer ce phénomène chez son maître Dullin. Pour mener une action durable, « cela se fait avec les mêmes comédiens ». Le chef de troupe doit « s'attacher à sa compagnie. »<sup>623</sup> Une leçon que Vilar n'oubliera jamais. Là, il a pris conscience des difficiles problèmes de gestion et s'est aperçu qu'il n'était guère doué en ce domaine. Avec La Roulotte en province, il a désappris « tout ce que faisait le théâtre parisien. »<sup>623</sup> L'expérience lui a permis de mesurer la nécessité d'aides extérieures apportées aux compagnies par le biais de « commandes sérieuses » de la part d'organismes officiels, et ce afin de les soustraire aux griffes « des marchands du temple » ; faute de quoi, point de salut, le théâtre continuera à vivre « de ses compromissions et de ses bassesses. »<sup>624</sup> Enfin, enseignement essentiel pour l'avenir de Vilar, l'intime conviction qu'un public populaire, sans culture théâtrale, accepte fort bien des œuvres d'accès peu aisé. C'est *La Fontaine aux saints* qui a permis cette prise de conscience, car bien accepté, « Synge est un auteur difficile. » Avoir réalisé cette tentative reste « une chose dont nous pouvons nous enorgueillir. »<sup>624</sup>

Cette étape de l'itinéraire de Vilar avec La Roulotte est essentielle. Elle lui révèle peut-être enfin la voie du possible.

---

<sup>622</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>623</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>624</sup> « Bassesse du théâtre français », op.c.

« Quand tu mets la main à la charrue, ne regarde jamais en arrière. »  
(*Les Saintes Ecritures.*)

#### **4.4. Et Vilar fonde compagnie...1943-1951**

A la fin du printemps 1943, Vilar quitte La Roulotte et crée sa première compagnie, La Compagnie des sept. Mais alors même qu'il joue encore Martin Doul au théâtre Lancry, un courrier adressé à di Rosa en avril témoigne qu'il a déjà établi son projet et affiné sa stratégie.<sup>625</sup> Les années ont passé. Les relations entre les deux amis se sont distendues. Dans son introduction circonstanciée et sertie d'habileté, Vilar rappelle « l'amitié ancienne », une « vieille pratique d'affection » en dépit des « demi-silences. » Puis il en arrive au sujet, détaille avantageusement sa situation : il joue tous les soirs ; le spectacle à Paris et le rôle de Doul lui ont permis de « toucher des gens », des gens qui « attendent de [lui] une suite. » Bref, « je suis assez bien établi dans les bicoques du théâtre » affirme-t-il. La situation qu'il brosse du théâtre à Paris lui est favorable : Pitoeff mort, Baty et Dullin « vieilliss », Barrault au Français, Jovet en Amérique du sud, le champ est libre : « il y aurait une belle partie à mener. » Et voici dévoilé le projet : « je voudrais avoir ma bicoque à moi. » Tout s'y prête : de très belles pièces à jouer, des artistes prêts à le suivre, « de quoi faire une excellente troupe. » Il est tout à fait apte à diriger « d'un point de vue artistique. » Mais il y a un hic : il lui faudrait trouver une personne qui « gère l'affaire administrativement » - fonction qu'il était prêt à destiner quelques mois auparavant à Clavé. Le candidat idéal est sans conteste di Rosa. Hélas, il a quitté Paris, est devenu un homme d'affaires : « tu es perdu pour moi. Dommage. » Eternels regrets... Soyons clair. Ce courrier n'est nullement le fait du hasard. Vilar a besoin d'argent, de mécènes. Il a besoin de di Rosa et entend l'amadouer. Il pose des jalons. Il y a parfois de la rouerie chez Vilar.

Etre chef de troupe, « c'est le fait d'un garçon qui a des ambitions. » Et l'heure de l'ambition a sonné pour Vilar, lui qui dès lors « décide d'avoir les responsabilités d'un groupe », de créer « la petite équipe » à l'instar de tous les grands aînés : « car c'est là le chemin obligé avant d'envisager un projet de plus grande envergure. »<sup>626</sup> Pourquoi La Compagnie des sept ? « Au début, nous ne fûmes que trois », rappelle Louis Arbessier.<sup>627</sup> Arbessier est découvert et proposé à Vilar alors qu'il joue dans un spectacle de Valde :

---

<sup>625</sup> Vilar, Lettre à di Rosa, 23-4-1943, archives di Rosa.

<sup>626</sup> Vilar, Varda, op.c.

<sup>627</sup> Arbessier, « Je n'ai rien oublié », *L'Herne*, 79. (Gerber, Vilar et lui.)

« ce gars, bel homme, bien bâti, très blond, je dis, c'est lui pour Kurt. »<sup>628</sup> Très peu de temps après, arrive Maurice Coussonneau : Comédien-routier chez Chancerel, « monté » à Paris, il réalise les décors de *Jofroy*. C'est au théâtre Lancry que Vilar le repère : « je crée une troupe, viens avec moi. »<sup>629</sup> Coussonneau, « un garçon très habile et très dévoué » témoigne Gerber.<sup>630</sup> Une compagnie de trois ou quatre, « c'est trop peu, ça ne fait pas sérieux. »<sup>629</sup> Vilar choisit donc le chiffre sept « qui lui semble de bon aloi, heureusement légendaire. »<sup>631</sup>

Trois comédiens, « c'est la raison pour laquelle j'ai monté *La Danse de mort* de Strindberg. »<sup>632</sup> Au cours d'une tournée de La Roulotte, Vilar découvre l'œuvre. Pourquoi ce choix, s'interroge-t-il ? « Mes goûts, mes origines », tout l'inclinait à classer *Orage* et *La Danse de mort* « dans [sa] bibliothèque. » C'était un auteur oublié, il fallait « remonter à Antoine et à Lugné-Poe. J'eus donc l'impression d'accomplir un acte de justice. »<sup>632</sup> Et d'ajouter tout de même que « le don d'analyste que j'aimais de Strindberg » ne pouvait le laisser indifférent. Le spectacle est présenté dans une petite salle, rue Vaneau, « un patronage de curés »<sup>630</sup> dit Gerber ; « une salle modeste de deux cent cinquante à trois cents places, avec un petit balcon », précise Vilar.<sup>632</sup> Trois représentations, les quinze, seize et dix-sept juillet. « J'ai été arrêté par un huissier. Je n'avais pas demandé les droits à la Société des Auteurs. »<sup>632</sup> Ainsi prend fin prématurément la première tentative de Vilar qui se rend immédiatement à Sète afin de rencontrer di Rosa. « Nous étions très pauvres » explique Arbessier. Les comédiens n'ont pu être payés – « Mais Jean avait tout prévu pour moi » : il lui a laissé l'accès à son appartement avec « des lentilles, des haricots et des pâtes. »<sup>633</sup>

A Sète, Vilar dit avoir retrouvé « un camarade qui gagnait bien sa vie, qui m'a avancé trente mille francs. »<sup>634</sup> Une association est créée entre Vilar et di Rosa. Le document, daté du vingt-cinq août 1943, précise un certain nombre de clauses.<sup>635</sup> Cette avance est destinée pour partie aux dépôts de garanties à la caisse de La Société des auteurs et à celle de l'Union des artistes. Le solde – vingt et un mille francs – est réservé pour financer le prochain spectacle de Vilar, *Césaire* de Schlumberger et *Orage* de Strindberg. Les bénéfices, si bénéfices il y a, seront partagés ; mais le déficit éventuel « sera prélevé sur la somme avancée », au détriment

---

<sup>628</sup> Gerber, « Vilar nuit », op.c.

<sup>629</sup> Coussonneau, entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>630</sup> Gerber, entretien, Paris, 25-5-1991.

<sup>631</sup> Arbessier, *Catalogue* exposition Jean Vilar, Sète, 1981.

<sup>632</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>633</sup> Arbessier, « Vilar nuit », op.c.

<sup>634</sup> M. Abadi, op.c. (Exactement 32000 francs, entretien di Rosa, Sète, 28-10-1983. Soit 6400 euros de 2005.)

<sup>635</sup> « Demande d'autorisation d'entreprise du spectacle », 25-8-1943.

de di Rosa. Comme on le voit, seul ce dernier assume le risque financier. Vilar ne rentre pas bredouille de Sète.

Le succès de ce spectacle « a été immédiat », et total. Le théâtre de Poche ne compte que soixante places : « on est parfois arrivé à en faire entrer cent-dix. »<sup>636</sup> Un équipement de scène a minima, « une ampoule rouge, un rideau noir, un décor à peine esquissé, ce sont là les moyens dont Vilar disposait. »<sup>637</sup> Et Vilar raconte que c'est dans ce minuscule théâtre qu'il est rentré en contact avec tout ce qui constituait alors « les personnalités intellectuelles les plus importantes : Camus, Sartre, Leiris, Léger, Braque, Cocteau... »<sup>636</sup>

De 1943 à 1951 – avant le TNP – Vilar présente à Paris quatorze pièces dont quatre reprises d'Avignon.<sup>638</sup> Certains spectacles constituent d'incontestables succès, et en tout premier lieu *La Danse de mort*, repris trois fois durant cette période : janvier-mars 1945 aux Noctambules ; décembre 1948 au Studio des Champs-Élysées et enfin en tournée – Belgique et Luxembourg – en janvier 1950, soit un total de quatre-vingts représentations environ. Le second, composé de *Césaire* de Schlumberger et d'*Orage*, connaît un sort tout aussi heureux et conforte l'idée que Vilar est en passe de devenir un homme de théâtre important : « à ce moment-là, il eut des critiques formidables. Il a commencé à être reconnu comme metteur en scène et comme acteur », se souvient Andrée Vilar.<sup>639</sup> Présenté au théâtre de Poche le vingt-neuf septembre 1943, le spectacle passe au Vieux-Colombier en novembre. Il fait l'unanimité, une véritable pluie d'éloges. « *Orage* m'a paru merveilleux. (...) Ou je me trompe fort, ou c'est le théâtre tout entier qui recommence. Tenez bon », déclare le directeur de la NRF à Vilar le soir de la première.<sup>640</sup> On loue déjà chez le nouveau metteur en scène l'intelligence, la précision, la maîtrise, la rigueur, autant de qualités qui marqueront ses réalisations à venir : « il fallait l'intelligence de Vilar pour déceler le véritable sens du drame, et son extraordinaire talent pour le faire pressentir » écrit Sartre qui conclut, injonctif selon son habitude :

« On dénonce volontiers la médiocrité du théâtre contemporain. D'accord. Mais le public a le théâtre qu'il mérite. Il faut aider Vilar ou renoncer à se plaindre. »<sup>641</sup>

On assiste à l'apparition d'un metteur en scène de « la grande lignée » qui, après avoir assimilé « les trouvailles de ses devanciers », a su « se séparer d'eux et créer son propre

---

<sup>636</sup> M. Abadi, op.c. (Exactement 32000 francs, entretien di Rosa, Sète, 28-10-1983. Soit 6400 euros de 2005.)

<sup>637</sup> Roy, « Vilar nuit », op.c.

<sup>638</sup> *Richard 2*, *La Terrasse de midi*, *Shéhérazade* et *Œdipe* de Gide.

<sup>639</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>640</sup> Paulhan, cité par Vilar, lettre à di Rosa, 29-9-1943.

<sup>641</sup> Lettre de Sartre à propos d'*Orage*, 1943, in *JVPLM*, 43.



style. »<sup>642</sup> Bar écrit à Lagénie : « Vilar est maintenant lancé. Il affirme une personnalité peu commune. (...) Un comédien sûr de son métier. »<sup>643</sup> Jeune élève du Conservatoire, Michel Bouquet se souvient, lui qui l'a vu au Poche dans *Orage*, « l'une des plus belles pièces du monde, presque injouable ; et lui la jouant magnifiquement. »<sup>644</sup>

Un autre très grand succès, d'Eliot, *Meurtre dans la cathédrale*. Jouée cent cinquante fois, cette réalisation reçoit le Prix du théâtre décerné à l'unanimité par la critique. Au printemps 1945, Anet Badel, directeur du Vieux-Colombier, propose à Vilar le rôle de l'archevêque Thomas Becket, Ducreux faisant la mise en scène. Dans un premier temps, Vilar refuse puis surenchérit : un comportement auquel il faudra désormais s'habituer, une des armes de sa stratégie, quand on parle de Vilar : Vilar, celui qui dit non, celui qui dit oui, si l'on inverse la proposition de Brecht. « J'ai accepté à deux conditions » confie-t-il à Gischia : « que ce soit moi qui fasse la mise en scène et que ce soit toi qui fasses les décors et les costumes. »<sup>645</sup> C'est la première collaboration scénique entre les deux hommes. La pièce est créée en juin 1945. Vilar joue l'archevêque « cinquante-six fois » précise Arbessier qui est de la distribution. Epuisé, il lui dit : « je dois me reposer. Deux comédiens sont capables de reprendre le rôle de Thomas, Renaud-Mary et toi. J'ai une préférence pour toi. » Arbessier fait un essai ; Vilar conclut : « c'est parfait, je pars rassuré. A partir de maintenant, tu joues. »<sup>646</sup> Et Vilar commence à préparer la mise en scène de l'œuvre de Marc Bernard, *Les Voix*.

Cette dernière appartient à la série des réalisations qu'il faut bien qualifier d'échecs, tout au moins au plan financier. Démarrée le dix décembre 1945, elle ne connaîtra qu'une dizaine de représentations. Mais déjà le *Don Juan* de 1944 avait connu un sort identique. Présenté du vingt avril 1944 à juin au théâtre La Bruyère, ce que Négroni qualifie de « brouillon du premier *Don Juan* »<sup>647</sup> constitue selon Vilar lui-même « un échec » ; une de ces œuvres qui, « ô *Don Juan* ne firent pas un rond et endettèrent pendant trois ans un certain chef de La Compagnie des sept. »<sup>648</sup> Rageant contre un soulier trop étroit, « j'avais peur du rôle autant que je souffrais de la chaussure », observe Vilar.<sup>649</sup> Selon *le Livre de comptes*<sup>650</sup>, du

---

<sup>642</sup> Maulnier cité par C. Valogne, *Jean Vilar*, 20.

<sup>643</sup> Bar, lettre à Lagénie, 13-10-1943, fonds J. Lagénie.

<sup>644</sup> Bouquet, entretien, R. Fouano, *CMJV*, n°102, avril-juin 2007.

<sup>645</sup> Vilar cité par Gischia, op.c., 39.

<sup>646</sup> Arbessier, « Vilar nuit », op.c. (Vilar lui confiera le chef de chœur de *Nucléa*, puis lui proposera de reprendre un rôle du *Prince de Hombourg*. Ayant d'autres projets, Arbessier refuse. Conscient d'avoir ainsi manqué l'aventure du TNP, il est « accablé de remords, de regrets », *L'Herne*, 82.)

<sup>647</sup> Négroni, *L'Herne*, 87.

<sup>648</sup> « Il ne faut pas dire », note aux personnels du TNP, septembre 1960.

<sup>649</sup> « Camus régisseur », 1960. (*TSP*, 391.)

4 mai au 4 juin, on totalise trente-cinq représentations, mais n'y figurent pas celles d'avril ; soit, au maximum quarante-cinq. Vilar rédige alors ses notes de mise en scène, destinées aux éditions du Seuil pour une « édition de *Don Juan* avec commentaires de mise en scène. » Le contrat est signé le 8 juin 1944. Il s'engage à livrer son manuscrit pour le quinze juillet.<sup>651</sup> Dans le dossier, une note laconique : « éditions du Seuil *Don Juan* 1944 : non exécuté. » En 1953, à la lumière de la reprise de la pièce, il complète les notes de 1944. Elles ne seront jamais publiées.

Même sort réservé à l'œuvre de Christiansen, *Un Voyage dans la nuit* proposée au public au théâtre de Poche à compter du 29 septembre 1944, « sans aucun succès. »<sup>652</sup> *Le Livre de comptes* de la Compagnie des sept mentionne vingt représentations.<sup>653</sup> Deux années plus tard, en octobre 1946, dans une adaptation de Vilar et de Louis Ollivier, *Le Bar du crépuscule* de Koestler au théâtre Moncey ne fait guère mieux. De l'aveu même du réalisateur, la pièce, si elle « peut aller jusqu'au milieu du troisième acte », présente par la suite « des dangers » : intrigue distendue, éléments d'incompréhension et de confusion pour le spectateur, et même discours « fait d'explications abstraites ou plus exactement de pathos. »<sup>654</sup> Vilar relève que « la presse a été négative. » Précisément, à cause de cela, il adresse une recommandation aux interprètes : « il fait partie du métier de comédien de défendre les œuvres que le public accepte difficilement. »<sup>655</sup>

Conséquence de ces échecs ? « Je ne ferai absolument rien comme metteur en scène cet hiver ». Selon Vilar, « le théâtre à Paris est devenu une chose morte » : voilà ce qu'il déclare à l'automne 1947.<sup>656</sup> Il entend se consacrer à la préparation du festival d'Avignon édition 1948. Et la Compagnie des sept ne présente à Paris que deux reprises, *La Terrasse de midi* en janvier, *Shéhérazade* en septembre ; et en décembre, *La Danse de mort*. Ultime mise en scène à Paris avant le TNP, Vilar monte au Studio des Champs-Élysées *L'Invasion* d'Adamov : une vingtaine de représentations, du dix-sept novembre jusqu'au dix décembre 1950. Un an auparavant, Dullin confiait à Vilar ses réserves à propos du texte d'Adamov étudié lors d'une séance du jury de l'Aide à la première pièce : « je t'avoue que la pièce d'Adamov ne m'avait pas touché. » Et d'expliquer qu'en dépit de qualités certaines, il n'en

---

<sup>650</sup> Compagnie des sept : *Livre de comptes*, septembre 1943 à novembre 1944.

<sup>651</sup> *Notes de mise en scène après les représentations de Don Juan au théâtre La Bruyère. Don Juan : notes de mise en scène 1944-1954*, 103 f.d. (Contrat Vilar – Le Seuil du 8 juin 1944.)

<sup>652</sup> *CRI*, 58, 1944. (En remplacement d'une pièce de Björnson : cf « La Cie des 7 : un an d'existence », 1944.)

<sup>653</sup> Compagnie des sept : *Livre de comptes*, septembre 1943 à novembre 1944.

<sup>654</sup> Lettre à Koestler, septembre 1946.

<sup>655</sup> « Note de la mise en scène », 29-9-1946.

<sup>656</sup> In *La Gazette provençale*, 17-9-1947.

est pas moins « hérissé » contre la littérature dramaturgique qui, se manifestant par « une certaine originalité de construction », parvient à « dénaturer la pensée » par « les artifices d'un dialogue trop fleuri. »<sup>657</sup> Vilar lui-même ne manque pas de faire des réserves vis-à-vis de cette œuvre : « l'*Invasion* était le seul objet valable ». Il confie ne pas aimer « l'esprit de l'œuvre, ni la portée. » Toutefois, « la forme de la pièce » est de nature à éclairer les jeunes dramaturges. »<sup>658</sup>

Malgré ces insuccès, ou plus exactement à cause d'eux, Vilar s'astreint à lire et lire encore des pièces : « deux douzaines environ » au cours de « ces derniers mois » relève-t-il en 1949.<sup>659</sup> Parmi elles : *Œdipe*, *Le roi Candaule*, *Bethsabée* de Gide ; la traduction par Claudel de l'*Orestie* ; *La Réunion de famille* d'Eliot ; *L'Invasion* ; *Eleuthéria*, première œuvre de Beckett dont « le premier acte est remarquable » ; Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur* et *Henri 4*. Il montera trois d'entre elles. Et cette fois encore, comme toujours quand il est en quête d'œuvres, il ne peut se soustraire au réflexe du retour au répertoire : *Othello*, *Attila* de Corneille et *La Dévotion à la croix* de Calderon. Il lit également les *Mémoires* d'illustres aînés, Talma et mademoiselle Clairon : « je me sens des points communs avec eux. »<sup>660</sup> Référence à n'en pas douter au souci de ces deux tragédiens de conduire l'interprétation vers plus de sincérité et de sobriété, de refuser l'emphase de la diction ; d'affirmer la nécessité d'une formation intellectuelle de l'interprète, d'un savoir historique à l'endroit des œuvres, des personnages, du costume – soit un ensemble de propositions tendant vers plus de cohérence dans la réalisation, prémices de ce qui deviendra plus tard la mise en scène.

Parallèlement aux spectacles, La Compagnie des sept mène des activités annexes, « l'Ecole » par exemple : « je crois que je vais ouvrir un cours général de travail » confie Vilar à di Rosa. Peut-être pas une école, le mot est « trop prétentieux », mais plutôt « un atelier d'interprétation. »<sup>661</sup> Directeur de l'école, il en confie la gestion à Coussonneau qui en devient « le régisseur. »<sup>662</sup> Il limite les effectifs : cinq à six élèves. Pour assurer la sélection, il propose « un interrogatoire » qui a pour but de saisir le passé des candidats : travail, études, métiers manuels ; mais aussi leurs niveaux et intérêts culturels : lectures - romans, poésie – « quel poème su par cœur ? » Quelles pièces de Racine, de Shakespeare

---

<sup>657</sup> Dullin, lettre à Vilar, 3-9-1949, CR2, 89. (En 1949, Dullin est secrétaire général de la Commission de l'Aide à la première pièce ; y siègent aussi Camus, Vildrac, Pierre Renoir... Voir *Esprit*, mai 1949.)

<sup>658</sup> Lettre à Anouilh, 29-7-1950.

<sup>659</sup> *CRI*, 44, « Relevé de pièces lues », 1949.

<sup>660</sup> *Intermède*, n°1, printemps 1946. (CR2, 283.)

<sup>661</sup> Lettre à di Rosa, 4-10-1943.

avec Vilar. »<sup>669</sup> Vilar lui demande d'écrire la musique pour *Le Prince de Hombourg*. Jarre lit la pièce, la trouve « lourde et militariste. » Il s'en ouvre à Vilar qui lui répond qu'il a une « très belle traduction » et que Philipe « transcende le rôle – titre. »<sup>670</sup> Ce sera sa première musique de scène, à Avignon en 1951. Au TNP, il deviendra le régisseur de la musique : « j'ai passé les douze plus belles années de ma vie au TNP. »<sup>671</sup> Gischia, Jarre, des promesses pour le futur. Mais le présent reste bien sombre pour Vilar. Si l'acteur et le metteur en scène triomphent, le directeur de compagnie est obéré jusqu'au dernier degré. Quant aux éloges, s'il est certes heureux de voir son travail reconnu, Vilar reste sceptique : « tout ce qu'on me dit me fait peur », parce que dix années de vie difficile ont fait naître en lui l'appréhension, comme « une sensibilité qui craint toujours la tuile qui tombe du toit. »<sup>672</sup>

Et « les tuiles » ne manquent guère sur le parcours de Vilar. Deux obstacles majeurs se dressent sur sa route : le manque d'argent, l'absence de théâtre. « La difficulté ne peut être franchie que soulevée » écrit Char. Pour ce qui concerne l'argent, deux solutions s'offrent à La Compagnie des sept, entreprise privée : faire du théâtre commercial. Hors de question pour Vilar, tout ce qu'on lui a appris, tous ceux qui l'ont côtoyé, tout s'inscrit en faux contre une telle perspective qu'il n'a de cesse de dénoncer. Reste alors la solution du mécénat. A été précédemment évoquée l'association Vilar/di Rosa, créée durant l'été 1943. La période étudiée donne lieu entre les deux hommes à un véritable feuilleton épistolaire à épisodes multiples. Pour le premier spectacle la salle Vaneau, certes gratuite, est inadéquate selon Vilar. Il opte pour le théâtre de Poche, « bien placé et coté ; » Mais il en coûte sept cents francs par jour de location, soit quatorze mille francs pour trois semaines, « frais supplémentaires imprévus. » Vilar demande à son associé une rallonge, « un chèque de dix mille francs. » Il faut en passer par là tant « la partie que nous jouons est importante. »<sup>673</sup>

D'ailleurs, fait rassurant, « la location se présente bien » et augure de bonnes recettes.<sup>674</sup> Après sept représentations, celles-ci sont en constante progression : de six cent sept à deux mille quatre-vingt-dix francs nets. Qui plus est, annonce Vilar, « des offres de financement m'ont été faites. »<sup>675</sup> Tout est pour le mieux, l'optimisme est de rigueur. Hélas, Vilar vise plus haut, emporté par le succès. Il franchit un palier, décide de louer le Vieux-

---

<sup>669</sup> Boulez, *L'Herne*, 175.

<sup>670</sup> Jarre, *Libération*, 28-2-1997 et in *Reconnaissance à Vilar*, 44.

<sup>671</sup> Cf 670.

<sup>672</sup> Lettre à di Rosa, 4-10-1943, archives di Rosa.

<sup>673</sup> Lettre à di Rosa, 15-9-1943, archives di Rosa. (14.000 francs, soit 2800 euros de 2005.)

<sup>674</sup> Lettre à di Rosa, 29-9-1943, archives di Rosa.

<sup>675</sup> Lettre à di Rosa, 4-10-1943, archives di Rosa. (soit 121 à 418 euros.)

lues ? Visites de galeries, de musées ? Place accordée à la musique ? Quelles sont leurs attentes en matière de formation ?<sup>662</sup> Durant les études exiger d'eux « un topo de cinquante lignes sur un sujet choisi », par semaine.<sup>663</sup> L'école est gratuite : en juin 1944, dans sa demande de subvention auprès du secrétariat d'Etat, Vilar annonce qu'une partie de la somme sollicitée est destinée au fonctionnement de l'école.<sup>664</sup>

Autre activité conduite dans le cadre de la Compagnie, une série de « conférences-entretiens » en juin-juillet 1944, chez le scénographe de la troupe, Jean-Pierre Audouit, quai Voltaire. Le dix juin, Sartre traite du « style dramatique. »<sup>665</sup> « Il y avait beaucoup de monde » selon Simone de Beauvoir : Barrault, Vilar, Camus, Cocteau, Salacrou...<sup>666</sup> Le premier juillet, Camus parle de « la mise en scène vue par les auteurs. » A cette occasion, dans son « préambule » de présentation, Vilar annonce que sa troupe prépare *Caligula* qui sera présentée en septembre.<sup>667</sup> La conférence de Maulnier, « le théâtre et la critique » clôt le cycle le vingt-deux juillet. L'expérience de ces conférences – débats ne sera pas poursuivie.

Créations ou reprises, autour du quatuor originel, la Compagnie des sept voit ses effectifs fluctuer. Dès 1944 arrivent Jean Négroni, transfuge de L'Equipe de Camus et Andrée Clément, une ancienne de La Roulotte ; Rosy Varte, future mère Ubu et Jean Martin qui mettra en scène *Lettre morte* de Pinget jouent dans *Le Bar du crépuscule* ; Reggiani et Ivernel apparaissent lors de la reprise de *La Terrasse de midi* ; Raymond Pellegrin succède à Jean Davy dans *Shéhérazade* ; Les Chaumette frère et sœur sont de la partie : François joue dans *L'Invasion*. Mais en 1949, Gerber rejoint Clavé à Colmar, lequel est directeur du Centre dramatique de l'Est. Elle devient actrice de la troupe et directrice de l'école du C D E : « j'ai sollicité l'avis de Vilar. Il m'a répondu actuellement, moi je ne peux rien t'assurer de solide et l'offre de Clavé est intéressante. Va avec lui, tu lui rendras service. »<sup>668</sup>

C'est lors de la reprise d'*Œdipe* chez Barrault au théâtre Marigny en avril 1951 que Vilar fait la rencontre de Maurice Jarre. Boulez, qui dirige la musique chez Barrault, a dans son ensemble ce jeune musicien : « c'est à ce moment-là que Jarre a commencé de travailler

---

<sup>662</sup> Arbessier, op.c., 80. (Voir aussi note « abonnements Cie des 7 », mars 1944.)

<sup>663</sup> « La Cie des 7 : l'école, les élèves, les nouveaux », CR3, 256, 1943.

<sup>664</sup> Lettre de demande de subvention au secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts, juillet 1944.

<sup>665</sup> Sartre, voir *Un théâtre de situations*, 1973.

<sup>666</sup> S. de Beauvoir, *La force des choses*, 599.

<sup>667</sup> CR3, 86, 1944 et aussi « La Cie des 7 : un an d'existence », 1944. (Ce dernier document annonce également *Lydie* de Björnson en juillet – cette œuvre ne sera jamais montée. Quant à *Caligula*, c'est Paul Oettly qui la mettra en scène, en septembre 1945, au théâtre Hébertot.)

<sup>668</sup> Gerber, entretien, Paris, 25-5-1991. (Elle joue Léonore du *Cid* à Avignon en 1949. Sollicitée par Vilar pour *Le Crapaud-Butte*, « souffrante, j'ai dû renoncer. »)

Colombier pour poursuivre l'exploitation du spectacle. Erreur funeste : si « le succès moral et artistique » est total, le bilan financier est déficitaire, « quarante à quarante-deux mille francs. » Le déficit s'explique par une modeste augmentation des comédiens, un effort de publicité conséquent, mais surtout par la location : trois mille francs par jour. Conclusion de Vilar : « à l'heure actuelle, pour éteindre les dettes, le capital de trente-deux mille francs a été entièrement employé. »<sup>676</sup> Di Rosa a perdu sa cassette. C'est alors que parvient une bonne nouvelle, un appel téléphonique de Jeanne Laurent : « Vous avez droit à une subvention » : Trente mille francs. « C'est la première fois que j'entendais ce mot. »<sup>677</sup> La subvention est octroyée au titre du travail effectué au cours du second trimestre 1943 ; une autre est promise pour 1944. Vilar propose à di Rosa de réserver cette dernière au remboursement du capital. Il fournit des précisions concernant les offres de financement. Elles émanent de Gallimard. Mais il est sur la réserve : « Gallimard a, j'ai cru le deviner, des ambitions personnelles. » Vilar ne souhaite pas devenir le metteur en scène des dramaturges de la N R F : « je tiens avant tout à ma liberté artistique. »<sup>678</sup>

Il est bon de rétablir ici la vérité car Vilar se rit un tantinet de ses lecteurs. Tout d'abord, à propos de la subvention : Subvention ? Ô, divine surprise ! Vilar joue l'ingénuité. Plus prosaïquement, il a sollicité cette aide, comme l'atteste un courrier du vingt-quatre novembre 1943 par lequel il souhaite un recours de « cent mille francs pour La Compagnie des sept. »<sup>679</sup> Puis c'est l'épisode *Don Juan*. Vilar avait promis trois spectacles à ses abonnés pour la saison 1944-1945. « Tu avais épuisé l'argent avec le premier d'entre eux, *Don Juan* » lui fait observer Varda. « Il y a eu *Don Juan*, *Voyage dans la nuit* et la reprise de *La Danse de mort* » rétorque Vilar qui ajoute : « j'ai tenu parole, mais avec difficulté. »<sup>680</sup> La pièce de Strindberg, amortie et qui ne coûte guère en frais de plateau est une solution quand Vilar se trouve en difficulté. *Don Juan* est un gouffre financièrement : cent soixante mille francs de déficit. « Heureusement » dit Vilar « Gallimard m'a avancé soixante-dix mille francs. J'ai eu bien de la peine à les lui rendre. »<sup>681</sup> Cette somme a été versée en deux fois : le vingt-cinq avril 1944 (40.000f) et le quatorze mai (30.000f).<sup>682</sup> Mais l'éditeur avait déjà aidé Vilar, dès 1943, donc sans doute pour *Orage*, puisqu'il le remercie d'un

---

<sup>676</sup> Lettre à di Rosa, janvier 1944. (3000 francs sont 600 euros de 2005.)

<sup>677</sup> M. Abadi, op.c. (soit 6.000 euros de 2005.)

<sup>678</sup> Lettre à di Rosa, janvier 1944.

<sup>679</sup> Lettre à Monsieur le secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, 24-11-1943.

<sup>680</sup> Varda, op.c.

<sup>681</sup> Varda, op.c. (Respectivement 26.200 et 11.460 euros de 2005.)

<sup>682</sup> Cie des 7 : *Livre de comptes*, op.c.

remboursement de dix mille francs fin janvier 1944.<sup>683</sup> La correspondance de Gallimard témoigne des difficultés de son débiteur. Fin avril 1945, un an après les avances, lettre de Paul Voisin, « chef du contentieux des éditions Gallimard » à Vilar. Il rappelle les deux prêts « sans intérêts » : le premier était remboursable en deux traites, quinze juin et quinze juillet 1944 ; le second, le quinze août 1944 ; « à ce jour, les remboursements n'ont pas été effectués. »<sup>684</sup> Nouvelles lettres de Gallimard, en novembre 1946 et janvier 1947 : « pourquoi ne répondez-vous pas ? » « Surpris que vous n'ayez pas répondu à ma dernière lettre. »<sup>685</sup> Son « cher ami » fait la sourde oreille. Mais en 1947, l'éditeur se fâche et menace de confier le différend à son conseil juridique. Dernière lettre, un rappel de Voisin « à la demande de Gallimard »<sup>686</sup> - On peut donc estimer que Vilar a mis trois ans pour rembourser. Véritable fuite en avant, son comportement ressortit à une sorte de suicide financier. On comprend mieux l'absolue nécessité de multiplier les mécènes. « A cette époque-là, durant des années, il fait appel à des amis sétois » précise Andrée Vilar qui poursuit : « di Rosa, Boyé, Bernard Frisch aussi, un Sétois connu au collège, dans le commerce des vins. »<sup>687</sup>

Boyé a vu *Meurtre dans la cathédrale* en 1945. Il confirme « oui, à nous trois, nous l'avons aidé », durant cette période et « aussi pour le premier Avignon. » Boyé lui a également présenté un ami parisien, André Garrigue « qui l'a soutenu. » Disant l'admiration qu'il ressent pour son voisin d'enfance, « parti de zéro et parvenu au sommet de son art par un travail acharné, sans « ces aides amicales, il ne s'en serait pas sorti. »<sup>688</sup> Et pourtant, un jour di Rosa se fâche : « ça marche, ça marche, viens, viens » m'écrit Vilar. « Et puis, pendant des mois, plus rien. Silence total. » Il lui adresse une lettre « un peu sèche : « que diable as-tu fait de mon argent ? » « Englouti », me répond-il laconiquement. »<sup>689</sup> Par courrier, di Rosa réclame son bien.<sup>690</sup> « Penser que je ne t'envoie qu'une lettre à ta demande me gêne plus que tu ne peux penser », répond Vilar. La ville d'Avignon a voté une rallonge de sept cents mille francs pour éponger le déficit – un de plus – de la première « Semaine dramatique. »

---

<sup>683</sup> Gallimard, lettre à Vilar, 26-1-1944.

<sup>684</sup> P. Voisin, lettre à Vilar, 25-4-1945.

<sup>685</sup> Gallimard, lettre à Vilar, 8-11-1946 et 9-1-1947.

<sup>686</sup> P. Voisin, lettre à Vilar, 30-1-1947.

<sup>687</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>688</sup> Boyé, entretien, Sète, 27-10-1983. (« J'ai été remboursé, bien plus tard. » Vilar lui apporte un jour un fusil et un tableau de Desnoyer : « choisis » lui dit-il. « J'ai choisi le vieux fusil de Côme, son grand-père. C'était un garçon très attachant. Mon choix a été affectif. »)

<sup>689</sup> di Rosa, entretien, Sète, 28-10-1983.

<sup>690</sup> di Rosa, Lettre à Vilar, 24-11-1947.

La somme n'est pas encore parvenue à Paris.<sup>691</sup> Une nouvelle fois, di Rosa se montre conciliant : « je regrette de t'avoir envoyé une lettre un peu méchante. N'en tiens pas compte. Tu m'enverras de l'argent quand tu en auras. »<sup>692</sup> Ce n'est que fin juin 1949 qu'apparaît une preuve de remboursement, partie ou totalité ? Le C E A I transmet à di Rosa un chèque de cinquante mille francs « de la part de monsieur Vilar. »<sup>693</sup> Manifestation encore d'un souci financier, cette note du *Tableau de service* d'octobre 1944, lors des représentations de la pièce de Christiansen : « pour régler avant fin octobre des questions concernant la gestion financière de la Compagnie, il est indispensable et urgent que je parte en province. »<sup>694</sup> Il faut lire « à Sète. »

La situation est telle qu'après *Don Juan*, Vilar sollicite une subvention exceptionnelle auprès des Beaux-Arts, Jeanne Laurent lui en ayant fait promesse. « L'exploitation de *Don Juan* se termine par un déficit de cent soixante mille francs » écrit-il. Il souhaite « une aide de deux cents mille francs » afin de solder le déficit et d'assurer « les dépenses de l'école. » Son argumentation repose sur le fait que des œuvres comme *Orage* ou *Don Juan* ne sauraient « attirer un public nombreux. » Or, c'est le choix délibéré de sa compagnie de présenter un répertoire de qualité littéraire tout en refusant « toute forme d'aide à des fins mercantiles. » La sauvegarde ne peut donc venir que des pouvoirs publics afin de poursuivre cette tâche : « nos dettes actuelles nous interdiraient tout travail » en cas de rejet de la demande.<sup>695</sup> L'importance de celle-ci fait que le secrétariat d'Etat dépêche un inspecteur des finances, Lagrenée, pour contrôler les comptes de La Compagnie des sept avant subvention.<sup>696</sup> S'il n'obtient pas la somme demandée, Vilar perçoit tout de même soixante-quinze mille francs au titre de 1944, soit deux fois et demie celle de l'année précédente.<sup>697</sup> L'écart fait écrire à Vilar : « nous avons l'humble fortune de recevoir semestriellement quelque maigriotte subvention, vite engloutie. »<sup>698</sup>

L'examen du *Livre de comptes* de la Cie des 7 souligne l'importance du mécénat. De septembre 1943 à novembre 1944, c'est-à-dire sur quinze mois, le total des « avances » –

---

<sup>691</sup> Lettre à di Rosa, 10-12-1947, archives di Rosa. (soit 33.874 euros de 2005.)

<sup>692</sup> di Rosa, Lettre à Vilar, fin décembre 1947.

<sup>693</sup> Lettre du C E A I à di Rosa, 29-6-1949. (Le Cercle des Echanges Artistiques Internationaux assure l'administration d'Avignon jusqu'à la gestion par le TNP.)

<sup>694</sup> *TS*, 7-10-1944.

<sup>695</sup> Lettre à Monsieur le secrétaire aux Beaux-Arts, 1944. (« Après *Don Juan* », donc fin juin ou juillet : cf la lettre de Lagrenée.)

<sup>696</sup> Lettre de Lagrenée à Vilar (demande de rendez-vous), 26-7-1944.

<sup>697</sup> S. Addeb, op.c., 83. (soit 12.277 euros de 2005.)

<sup>698</sup> « Dialogue sur la mise en scène », 1944. (*TSP*, 296.)



prêts, aides – s'élève à deux cent sept mille francs : « avances Gallimard, 40.000f le 25-4-1944 et 30.000f le 14-5-1944 ; avance Sermaize, 30.000f le 12-5-1944 ; avances Garrigue et Pasquier, 35.000f ; avance de Sète, 8.000f ; avance Vilar 30.000f, avance Vilar pour La Bruyère, 20.000f avance Vilar, 14.000f, les 17-9-1943, 26-11-1943, 25-4-1944, 29-4-1944. »<sup>699</sup>

Depuis La Roulotte, Vilar se sait inapte à gérer une entreprise. Il n'a de cesse de solliciter d'hypothétiques administrateurs. Et en tout premier lieu di Rosa. Ses courriers à son ami l'attestent : « si tu n'étais pas l'homme affairé que je sais, je n'aurais pas hésité à te proposer cela » ; « je regrette profondément que tu ne sois pas là » ; « il ne me manque qu'une chose. Un gérant comptable. Un esprit retors et averti pour déjouer les traquenards. »<sup>700</sup> Boyé semble également avoir été approché : « les comptes, il avait horreur de ça. Il me disait qu'il lui faudrait quelqu'un à côté de lui pour « s'occuper de [ses] affaires » ; « mais moi, je développais mon entreprise, tout comme di Rosa. »<sup>701</sup> Frisch lui-même a été contacté en janvier 1944 : « plus que jamais, je pense qu'il me manque ici un homme à la cervelle comptable. (...) Une visite à Sète sera nécessaire. »<sup>702</sup> Ce problème restera sans solution des années durant.

« Vilar n'avait de cesse de chercher des réponses à ses ennuis financiers. Il ne parlait que de ça. D'où l'idée des abonnés qui nous auraient procuré de l'argent », c'est Gerber qui témoigne.<sup>703</sup> Le seul moyen d'éviter « les chausse-trapes de la finance », c'est le « service d'abonnement. » Pour les trois spectacles proposés en 1944, les tarifs sont les suivants : deux cents francs les trois spectacles pour une place et trois cents francs pour deux places ; mille francs pour deux places pour tous les spectacles pendant un an ; et enfin, cinq mille francs pour deux places, durée illimitée.<sup>704</sup> Dans une autre note de La Compagnie, figurent de nombreuses listes d'adresses, dont « la liste Paulhan. »<sup>705</sup> « Paulhan m'a donné un sérieux coup de main », confie Vilar. Tous deux, « un dimanche matin » rédigent les enveloppes. « On va écrire aussi à Duhamel » dit-il à Vilar ; Duhamel qui a été « un des souscripteurs les

---

<sup>699</sup> *Livre de comptes*, op.c. (Sermaize, secrétaire-administrateur de La Cie des 7 ; Garrigue présenté par Boyé. Quant aux mentions « avance Sète », « avance Vilar », il convient de lire « aides des amis de Sète. » Soit un total de 37.640 euros.)

<sup>700</sup> Lettres à di Rosa, 23-4-1943 ; 15-9-1943 ; 4-10-1943 ; janvier 1944.

<sup>701</sup> Boyé, entretien, Sète, 27-10-1983.

<sup>702</sup> Lettre à Frisch, janvier 1944.

<sup>703</sup> Gerber, entretien, Paris, 25-5-1991. (Voir aussi « Vilar nuit », op.c.)

<sup>704</sup> « La Compagnie des sept : abonnement. » (Datable de février – mars 1944, car elle précède la présentation de *Don Juan*, le 20 avril. (34 ; 49 ; 164 ; 820 euros de 2005.)

<sup>705</sup> « La Compagnie des sept », 1944. (97 f. m. dont « la liste Paulhan », 10 f.m. Le document mentionne « envoyés le 26 mars 1944. »)

plus généreux. »<sup>706</sup> Au vingt-huit mai 1944, l'opération compte cent cinquante-cinq abonnés.<sup>707</sup> Parmi eux, Camus, Gischia, Pignon, Braque, Paulhan.<sup>708</sup>

Autre initiative pour récolter des fonds, la création, en février 1950 d'un « Cercle du théâtre », dont le secrétaire général n'est autre que Vilar et la présidente Madame Tézenas, « présentée par Paulhan et préposée à la collecte des subsides. »<sup>709</sup> Le but du Cercle est de favoriser la réalisation d'œuvres inédites de jeunes auteurs qui trop souvent « restent dans les tiroirs. » Les sommes recueillies doivent permettre à Vilar de les monter. La cotisation annuelle est fixée à dix mille francs. Parmi les fondateurs, Gide, Char, Paulhan, Supervielle, Caillois... Le Cercle « m'a permis de réaliser *L'Invasion*. »<sup>710</sup> Et c'est précisément Adamov qui par courrier se doit de solliciter les hypothétiques membres, comme en témoigne une lettre à di Rosa.<sup>711</sup> Vilar sait à merveille utiliser toutes les compétences.

Quand on mesure les déficits accumulés depuis 1943, on prend conscience de l'extrême difficulté de Vilar au plan économique. Evoquant sa vie quotidienne à Paris en 1944, dans cette « pauvre ville » où il a le sentiment d'être « aussi incongru qu'un personnage d'Anouilh dans une œuvre de Sophocle », il ressent les mêmes malaises à y vivre « dans les conditions actuelles » que ceux qu'il éprouvait « à vingt ans. »<sup>712</sup> En 1947, il confie à di Rosa : « je n'ai personnellement aucune somme d'avance. Ce que je gagne sert strictement à faire vivre ma famille. »<sup>713</sup> L'année 1949 paraît être particulièrement difficile. Le dix mars, il note « il me reste deux mille francs. Je les donne à Andrée » ; et le lendemain, « je cherche de l'argent. Le Cercle m'avance cinq mille francs. »<sup>714</sup> Une situation parfois ressentie comme désespérée : « en 1949, j'avais trois enfants. Mes problèmes d'argent étaient angoissants. J'ai cru à la déchéance et que je ne m'en sortirais pas. »<sup>715</sup> Vilar est donc condamné à conduire des activités qui le détournent quelque peu du travail avec sa compagnie. Il lui faut « tenir » comme il dit fréquemment.

Nécessité d'être acteur, ailleurs. Avec Casarès et Bouquet, il joue dans *Roméo et Jeannette* d'Anouilh à l'Atelier en décembre 1946, dans une mise en scène de Barsacq.

---

<sup>706</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>707</sup> « Note » de la Cie des 7, 28-5-1944.

<sup>708</sup> *CRI*, 54, 1944.

<sup>709</sup> Cf 706.

<sup>710</sup> Cf 706.

<sup>711</sup> Adamov, lettre à di Rosa, 12-2-1950.

<sup>712</sup> *CR3*, 265, juin 1944.

<sup>713</sup> Lettre à di Rosa, 10-12-1947. (Archives di Rosa.)

<sup>714</sup> *CRI*, 44, 1949. (Le C E A I. Soit 54 et 135 euros de 2005.)

<sup>715</sup> Radio Canada, op.c. (Voir aussi « Vilar, aventure et passion », Teulade, la Sept/INA, 1990.)

En mars 1949, le directeur du théâtre Edouard 7 lui propose le rôle de Bronn dans *La Huitième femme de Barbe Bleue* de Savoir. « Ouf », note Vilar, « je n'ai aucun argent. »<sup>716</sup> L'affaire n'aboutit pas, la préparation d'Avignon ne lui en laisse pas le loisir. En octobre 1950, c'est pour Vilar le rôle-titre dans *Henri 4* de Pirandello, toujours à l'Atelier, et toujours avec Barsacq et des décors et costumes de Gischia. Vilar retrouve là Casarès et François Chaumette. Une réussite, et un véritable triomphe pour le comédien, salué par la critique unanime comme un acteur d'exception « taillé » pour les rôles les plus difficiles parce que faisant montre, entre autre, d'une intelligence rare du texte. Lagénie l'avait vu en 1946 dans l'œuvre d'Anouilh. Vilar lui avait confié qu'il « préservait ainsi ses entrées à l'Atelier », ayant l'intention « d'y faire jouer un jour » la pièce de Pirandello.<sup>717</sup> Quatre ans après, c'est chose faite. Vilar : patience et obstination. De décembre 1950 à fin mai 1951, pour dix-huit représentations en alternance, il est frère Dominique à l'Opéra dans *Jeanne au bûcher* de Claudel et Honneger. Enfin, en mai-juin 1951, il connaît la satisfaction d'être mis en scène par Jovet au théâtre Antoine dans la pièce de Sartre *Le Diable et le bon Dieu*<sup>718</sup> dans laquelle il joue Heinrich aux côtés de Brasseur et de Casarès. C'est en cette circonstance qu'il va apprécier le travail d'un certain Demangeat, chef constructeur.

Nécessité du cinéma : durant cinq années, de 1946 à 1951, Vilar connaît une brève carrière d'acteur qui commence avec *Les Portes de la nuit* de Carné. Une dizaine de films suivent. Travail essentiellement d'ordre alimentaire, ce qui ne signifie nullement qu'il l'accomplisse sans intérêt et dans l'indifférence. Mais c'est une activité qui ne le séduit guère – là n'est pas sa tasse de thé – et il y renoncera après 1951, à deux exceptions près : en 1956, il participe à *Till l'espiègle* à la demande de Philippe ; et à la fin de sa vie, on le voit dans *Des Christs par milliers* d'Arthuys. Après Till, Vilar annonce à Philippe qu'il vient de refuser de participer aux *Sorcières de Salem* de Rouleau et précise : « je n'ai qu'un chemin, le théâtre. A quarante-quatre ans, le choix et les amours sont faits. »<sup>719</sup>

Pour en revenir au théâtre, de nombreux projets sont échafaudés, la plupart morts nés. L'année 1949 les voit s'accumuler. Grassi demande *Le Cid* à Florence et à Milan en août, sans suite. En mai, une tournée est envisagée en Amérique du sud, d'une durée de « vingt à trente jours » avec *Shéhérazade*, *Richard 2* et *Le Cid*. Les contacts pris avec le délégué culturel de l'Uruguay n'aboutissent pas. Il est aussi question de « former une troupe et de

---

<sup>716</sup> CRI, 44, 1949.

<sup>717</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 15-6-1988.

<sup>718</sup> Le thème de la conversion d'un pécheur touché par la grâce à la suite d'un pari se trouve dans *le Rufian bienheureux* de Cervantes. Sartre s'en est-il inspiré ?

<sup>719</sup> Lettre à Philippe, 12-4-1956.

monter des spectacles en Abyssinie. Tout ceci reste vague : « j'ai envoyé une lettre », note Vilar. Le Bureau des Affaires culturelles du secrétariat d'Etat refuse le projet établi par le C E A I d'une série de spectacles à Naples du onze au seize avril. En 1950, Grassi, toujours lui, propose à Vilar une conférence et une mise en scène au Piccolo Teatro pour octobre-novembre : Vilar est pris par *Henri 4* et *Jeanne au bûcher*.<sup>720</sup> Quel crédit doit-on accorder à un projet Jovet – Vilar pour *Don Juan* que rapporte Gischia ?<sup>721</sup> Celui-ci raconte qu'au cours d'un repas auquel il assiste, Jovet en fait la proposition à Vilar : ce dernier joue *Don Juan*, Jovet *Sganarelle* et met en scène. Nous n'en avons pas retrouvé la moindre allusion dans les notes de Vilar.

Certaines conférences constituent également des possibilités de rentrées d'argent. Le treize novembre 1944, avant une représentation d'*Un Voyage dans la nuit* réservée aux membres du « Cercle de la culture par l'initiation dramatique », Vilar présente l'œuvre de Christiansen. A la lumière de Malraux qui, dans *La Condition humaine* fait dire à Gisors « tous souffrent et chacun souffre parce qu'il pense » c'est ainsi que Vilar définit la tragédie comme la conséquence de la pensée : « telle est la cause et la vertu des véritables drames. »<sup>722</sup> Le quatre mai 1946, dans le cadre des conférences de l'Union nationale du Spectacle, au théâtre Grammont, il traite du « metteur en scène et l'œuvre dramatique. »<sup>723</sup> En conclusion se trouve la phrase : « il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre. » On a fait beaucoup dire, sortie de son contexte, à cette remarque, lui conférant même une résonnance révolutionnaire. Au sortir de la guerre, tout est à recommencer, à reconstruire dans le pays, et en priorité, bien avant le théâtre, une société. Ce ne sera que bien plus tard, dans les années 1958-60 qu'on rencontrera chez Vilar, sinon une vision révolutionnaire du théâtre, du moins la volonté d'affirmer nettement : « le théâtre que je fais, il cherche à s'inscrire dans l'histoire sociale »<sup>724</sup>, ce dont témoignera alors son répertoire. En 1949, l'Alliance française le sollicite : « vingt-cinq mars 1949 : l'A.F. me propose des conférences en février-mars 1950 au Danemark, Norvège, Suède, Finlande, une vingtaine de villes. »<sup>725</sup> Le thème qu'il retient, « Le théâtre dans la France contemporaine : de Corneille à

---

<sup>720</sup> CRI, 44, « août 1949 et rappel juillet 1950. »

<sup>721</sup> Gischia, op.c. (Au cours de la discussion, passablement éméché selon ses dires, Gischia conseille à Vilar de ne pas se fatiguer, car « il montera *Don Juan*, mais c'est lui qui le jouera, et c'est Bérard qui fera les décors. Sur ce, Jovet aurait dit à Vilar : votre petit ami, il est d'une connerie digne du musée Grévin. » C'est en 1947 que Jovet présente *Don Juan*.)

<sup>722</sup> « Devant le rideau d'*Un voyage dans la nuit*. » (cf *Travail et Culture*, janvier 1945 et TSP, 403.)

<sup>723</sup> « Le metteur en scène et l'œuvre dramatique », *Revue théâtrale*, n°3, 1946 et TT, 69.

<sup>724</sup> « Mémoire », 1960 ; *Théâtre populaire*, n°40, 4<sup>e</sup> trimestre 1960. (TSP, 251.)

<sup>725</sup> CRI, 44, 1949.

Claudé, *Le Cid*, *Don Juan*, *Le Soulier de satin* », tend à illustrer la permanence dans le répertoire français de la tradition héroïque et du pathétique.<sup>726</sup> Il agrmente sa conférence d'extraits des pièces retenues. « Le Cahier bleu » est un premier jet de la conférence, corrigé, raturé, biffé. Vilar rappelle que le théâtre en France a maintenu différentes traditions. C'est de l'une d'elles, la tradition héroïque de notre dramaturgie dont il veut entretenir l'auditoire. De Corneille à Claudé, avec les exemples du *Cid*, de *Don Juan*, du *Soulier de Satin*, il assied l'itération de cette tradition qu'il prolonge jusqu'aux contemporains, Sartre, Camus, Montherlant. On retrouve dans l'exposé, ici largement développée, sa théorie de la pensée source et vecteur du destin tragique du héros.

Soucis financiers, d'où les diverses tentatives pour tenter de les résoudre ; mais aussi l'impossibilité pour Vilar de s'installer, de trouver sa boutique. Du reste, les deux difficultés sont étroitement imbriquées. Durant huit saisons, il erre de salle en salle : Vaneau, Poche, Vieux-Colombier, La Bruyère, Noctambules, Moncey, Edouard 7, Studio et théâtre des Champs-Élysées, Marigny, pas moins de dix théâtres, et même onze si l'on ajoute la Comédie-Française avec la soirée de gala en décembre 1943. Vilar constate que le travail qu'il conduit – diriger une troupe sans théâtre – « est un travail contre nature. » Qu'importe, confie-t-il à di Rosa, « je dois tenir », tenir jusqu'au jour où il aura une salle.<sup>727</sup>

Ce sera long, il est sans illusions : « qui sait combien de mois ou d'années ? »<sup>727</sup> En ce domaine aussi Vilar va multiplier les essais, en vain, mais avec l'obstination qu'on lui connaît. Marié, chargé de famille, il prend brutalement conscience qu'il lui faut « gagner sa vie. » En 1943, l'avenir dans le théâtre n'est pas une évidence. Ce n'est qu'au fil des ans qu'il va se dessiner. Le désir d'écrire le tient encore. Mais ce n'est pas non plus la panacée, d'autant qu'il n'a rien publié. Alors, un instant, il envisage un métier à la radio : « je fais un stage de metteur en ondes à la Radiodiffusion nationale à Paris. »<sup>728</sup> La formation dure trois mois. Y a-t-il eu « empêchement » ou « non adaptation » de sa part comme il en fait l'hypothèse éventuelle ? A-t-il mené le stage à son terme ? A-t-il échoué ? A notre connaissance, aucune autre trace.

La même année 1943, en novembre, la direction du Studio des Champs-Élysées, pourtant presque acquise, lui échappe. Un courrier du Comité d'organisation des entreprises du spectacle l'en informe. Motif : « un autre candidat s'est présenté et a été retenu par les

---

<sup>726</sup> *Cahier bleu*, « Rigaudias », 24 f.m. et CR3, 1950.

<sup>727</sup> Lettre à di Rosa, janvier 1944.

<sup>728</sup> Lettre à di Rosa, 23-4-1943.

Autorités d'Occupation. »<sup>729</sup> « Ah ! » commente Vilar en marge. En décembre 1945, un projet d'association avec le directeur du théâtre Edouard 7 est élaboré.<sup>730</sup> Le but est de créer à Paris un centre théâtral « de pure obédience artistique », et non pas seulement pour « une fin commerciale et de profit. » La visée est de servir de manière « désintéressée » l'art du théâtre avec une troupe fixe et une école. Le projet comporte vingt-deux clauses. La durée de l'association est fixée à deux ans. Vilar en serait le directeur artistique. Il prévoit une troupe de six à sept comédiens, « comédiens fondateurs et sociétaires » : parmi eux Casarès et Philippe. Le centre comprend également un comité de décoration théâtrale confié à Gischia. L'opération ne dépassera pas le stade de projet : nouvel échec pour Vilar.

Un « avis de concours » concernant la direction du Théâtre municipal de Casablanca découpé dans la presse en 1949 figure dans ses archives. Une note prouve qu'il a donné suite à cette annonce : « reçu ce matin Cahier des charges du Théâtre municipal de Casablanca, suite à une annonce. »<sup>731</sup> C'est par un courrier du sous-directeur des services municipaux qu'il le reçoit<sup>732</sup> : « mise au concours de la direction du théâtre saisons 1949-50 et 1950-51. » La limite du dépôt de candidature est fixée au premier mai. Elle doit s'accompagner d'un récépissé de dépôt de la somme de cinquante mille francs à la recette municipale de Casablanca (cautionnement provisoire) ; des références techniques et financières du candidat ainsi que d'un certificat « de bonne vie et mœurs » ; des propositions pour l'organisation des deux saisons avec les précisions suivantes : minimum de soixante-dix représentations sur cinq mois ainsi réparties : quatre créations d'opéras, douze représentations d'opéras ; douze d'opéras comiques ; vingt-six d'opérettes et seize de comédies. Le théâtre bénéficie d'une subvention annuelle de sept millions de francs. Des pénalités sont prévues si le concessionnaire ne respecte pas le Cahier des charges ; il verse un cautionnement définitif de cinq cents mille francs acquis à la ville en cas de faillite ou démission.<sup>733</sup> Apparemment Vilar n'a pas donné suite, très certainement freiné par certaines clauses.

Autre projet : l'organisation du Théâtre d'Addis-Abeba. Suite à une conversation avec Vilar, une certaine Madame Adam lui adresse un courrier en octobre 1948.<sup>734</sup> Proposée à la direction technique et artistique de ce théâtre, elle l'invite à participer sur place à l'organisation du projet. A cet effet, elle lui soumet un questionnaire du gouverneur de la

---

<sup>729</sup> C O E S, lettre à Vilar, 25-11-1943.

<sup>730</sup> « Projet », CR2, 100. (« Commencé le 31-12-1945. » La rédaction finale de Vilar est datée du 9-1-1946.)

<sup>731</sup> CRI, 44, 23-4-1949.

<sup>732</sup> Lettre à Vilar, 10-4-1949.

<sup>733</sup> Cahier des charges.

<sup>734</sup> Lettre à Vilar, 23-10-1948.

ville. Par une autre lettre, elle précise que la réponse doit parvenir le onze janvier 1949. Enfin par télégramme du seize février, elle informe Vilar que l'empereur marie sa petite-fille et comme les fêtes dureront un mois, « tout est suspendu. » D'ailleurs les caisses de la ville sont vides. Et de conclure, « ça, c'est l'Orient. »<sup>735</sup>

Dans la même période Vilar élabore un « projet casino. »<sup>736</sup> De quoi s'agit-il ? « Un directeur de casino – Nice ou Cannes de préférence – engage monsieur Jean Vilar comme directeur artistique – metteur en scène de son théâtre. » Le casino prend en charge la troupe. Vilar propose deux à trois spectacles par bimestre – dramaturgies classiques et contemporaines. En accord avec le syndicat des casinos, les spectacles peuvent tourner dans les autres établissements. En mars-avril, la troupe présente à Paris les trois ou quatre meilleurs. » Vilar offre de prendre en charge « les soirées de gala. » Pourquoi Cannes ou Nice ? Parce que ce sont des villes importantes, des lieux de séjours « très fréquentés » dans une région « favorisée » : se rappeler l'expérience d'Avignon et l'affluence des « voyageurs étrangers. » Projet un rien farfelu sans nul doute, mais qui souligne les tentatives désespérées de Vilar d'établir « sa boutique » et de trouver une solution à ses difficultés financières.

Toujours à la recherche d'un local, « j'inspecte les hangars de mon quartier » confie-t-il à Catherine Valogne.<sup>737</sup> Sous le titre « Jean Vilar voudrait le Luxembourg », elle précise combien cette salle le tente : « si on me la proposait, comme je l'accepterais ! » Car l'heure est venue « à nouveau des batailles à l'Odéon » après celles conduites par Antoine et par Gémier.<sup>738</sup> « Il veut diriger, ça c'est sûr. A ce moment-là il cherche à s'établir » confirme Jacques Téphany.<sup>739</sup> C'est alors l'épisode de l'Odéon : « Jean Vilar m'écrit le dix-sept avril 1950 qu'il est candidat à la direction de l'Odéon. »<sup>740</sup> Placée depuis 1946 sous la tutelle de la Comédie-Française, la décision est prise de rendre son autonomie à cette salle. Dans sa longue lettre de candidature, Vilar développe son argumentation.<sup>741</sup> De son point de vue, tout plaide en sa faveur. Premier point, il y faut « un chef de troupe de la génération nouvelle. » Et plutôt un créateur qu'un administrateur. Comme la Comédie-Française est le théâtre du répertoire, l'Odéon doit devenir la salle des dramaturges contemporains, « un théâtre de créations. » Et si Vilar ne s'interdit pas un classique peu joué ou étranger, il devra se limiter à un ou deux

---

<sup>735</sup> Télégramme à Vilar, 16-2-1949.

<sup>736</sup> *CRI*, 18.

<sup>737</sup> C. Valogne, *Jean Vilar*, 36, 1954. (L'entretien est de 1949.)

<sup>738</sup> C. Valogne, *Arts*, 14-4-1950.

<sup>739</sup> J. Téphany, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>740</sup> J. Laurent, op.c.

<sup>741</sup> Lettre de candidature à la direction du théâtre de l'Odéon, 17-4-1950.

par saison. Voici le second point : lieu de « combat » pour servir les auteurs actuels en respectant toutes « les variétés de formules » qu'ils proposent. Et Vilar de citer une longue liste : Salacrou, Sartre, Camus, Montherlant, Puget, Gabriel Marcel, Pichette, Anouilh, Supervielle, Mauriac, Roussin, Clavel, Cocteau, Roblès, Maulnier, Beckett, Adamov, Audiberti et même Achard. Véritable encyclopédie de la dramaturgie contemporaine, Vilar ratisse large, très large. Même les auteurs du boulevard sont élus. Il leur trouve soudainement de la vertu et des excuses, victimes qu'ils sont d'un système économique théâtral qui accorde la priorité au commerce, au profit : « peut-être souhaitent-ils une salle qui leur permette d'écrire une œuvre plus profonde, moins à fleur de peau. » Dans un souci de montrer qu'il tourne le dos à toute forme d'ostracisme, voici Vilar saint-bernard des dramaturges égarés.

Pour découvrir les œuvres nouvelles, il propose la création d'un comité de lecture, restreint, afin d'éviter « l'anarchie » : un acteur, un critique, un amateur de théâtre. Mais en dernier ressort, « c'est le directeur qui décide », et le directeur, c'est lui. Autre point traité, la constitution de la troupe : une troupe fixe, engagée à l'année, complétée par « des comédiens en représentations. » Dernier sujet abordé, l'exploitation, la gestion – Vilar rappelle qu'il a réalisé « une vingtaine d'œuvres », sans budget « extraordinaire » et, in fine, il reste « un des moins endettés des chefs de troupes. » En ce domaine aussi il présente donc des garanties. En dépit de ce plaidoyer pro domo, il n'obtient pas gain de cause. Subodorait-il une décision défavorable ? « Malheureusement, je ne crois pas qu'on pensera à moi » prophétisait-il devant Valogne.<sup>742</sup> Il poursuit sa quête de salles, et visite en novembre de la même année, entre autres, l'Apollo avec Philipe.

Metteur en scène reconnu, comédien loué, en quelques années, Vilar est devenu un praticien de la scène incontesté. Et l'appréciation de son ancien maître qui l'avait ignoré ne peut que lui apporter du baume au cœur : « je sais dans quel état d'esprit tu travailles, et cela me fait vraiment plaisir. »<sup>743</sup> Toutefois, il a trente-huit ans. A cet âge-là Antoine, Copeau, Gémier, Dullin, Juvet, Baty, chacun d'eux avait son théâtre, parfois depuis longtemps. Barrault a le sien. « La valeur n'attend pas le nombre des années » édicte Corneille. Encore faut-il appartenir à la catégorie des « âmes bien nées », et ce ne semble pas être le cas de Vilar. « Il y avait en lui une impatience à occuper le terrain et marquer sa place dans l'histoire du théâtre » rappelle Négroni qui poursuit qu'il avait « la quasi-certitude qu'il était le seul vrai

---

<sup>742</sup> C. Valogne, 36, op.c.

<sup>743</sup> Dullin, Lettre à Vilar, 3-9-1949.



défenseur du théâtre de son temps. »<sup>744</sup> Le sillon est tracé. Le temps des semailles ne saurait tarder. Mais avant convient-il de traiter d'une impasse dans le parcours de Vilar.

---

<sup>744</sup> Négroni, op.c., 86-87.



## **Chapitre 5**

Le temps de l'écriture : une impasse dans l'itinéraire de Vilar  
1930-1942

*« Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit. » (Aragon)*



### 5.1. Pourquoi écrire ?

« Par désir », « par volonté » pourrait-on répondre à la question que pose Sartre, en ce qui concerne Vilar. Ecrire a été un moment essentiel de son itinéraire parce qu'il a géré une douzaine d'années de son existence. Il est quasiment toujours passé sous silence, ce qui revient à effacer le rapport dialectique susceptible de s'établir entre écriture et pratique théâtrale que son contemporain Brecht a illustré de façon magistrale. Vilar n'a cessé de le rappeler, ce fut pour lui un but clairement affirmé, revendiqué : « j'avais le goût d'écrire » ; cette ambition le tenait « franchement » ; « monter » à Paris n'était pas « dans la perspective de jouer. Je voulais être écrivain. »<sup>745</sup> Au point qu'il lui arrive de considérer sa carrière théâtrale, c'est-à-dire la réalité de sa vie, comme un accident, un aléa de l'histoire : « la vraie vie » serait-elle donc à « contre nature ? » Il ne craint pas d'affirmer qu'il a été, « à la vérité, comédien d'occasion : être comédien ne fut jamais le goût profond de ma nature, ma terre natale. »<sup>746</sup> Voilà un aveu en totale contradiction - une de plus - avec l'enthousiasme ressenti, nous l'avons relevé, lors de la découverte de la pratique théâtrale chez Dullin. « Fait pour autre chose », « rêvant d'ailleurs », d'un ailleurs nommé désir d'écriture, il conçoit cette activité comme une « distraction supérieure » ; il entend « créer des êtres qui [lui] appartiennent »<sup>747</sup> : un écrivain démiurge.

« J'ai beaucoup écrit, dès l'âge de douze-treize ans » : des poèmes, des récits et « même des pièces. »<sup>748</sup> Aucune trace de ces textes dans ses archives.<sup>749</sup> Les premiers écrits disponibles appartiennent à l'adolescence et à la jeunesse de Vilar - poèmes et écrits autobiographiques - et concernent la période 1932-1937.<sup>750</sup> Dans un second temps, Vilar s'oriente vers l'écriture dramaturgique à partir de 1938 avec son adaptation *d'Antigone*. Il faut voir dans cette réorientation la prégnance de son apprentissage théâtral à compter de fin 1933, apprentissage qui se consolide au fil des années, et alors même que son échec d'apprenti

---

<sup>745</sup> « Vilar nuit », op.c. (Voir aussi Varda, Bugard, Radio Canada.)

<sup>746</sup> *Mo*, septembre 1966. (*MM*, 239-240.)

<sup>747</sup> *Mo*, 19-5-1941.

<sup>748</sup> « Vilar nuit », op.c. (Voir aussi Bugard.)

<sup>749</sup> Peut-être une explication : Boyé a récupéré dans l'appartement des parents une série de cartons concernant le jeune Vilar : nous avons évoqué ce point. Entreposés dans son garage, certains ont été détruits à la suite de l'incendie de ce local. (Entretien, Sète, 27-10-1983.)

<sup>750</sup> Si l'on excepte *Le Destin n'a pas double usage*, de 1941, mais ce n'est qu'une ébauche de nouvelle d'une huitaine de pages.

comédien chez Dullin semble lui interdire ce métier. C'est ce qui lui permet, fin 1940, de se définir comme un écrivain de théâtre : « je m'intéresse à La Roulotte en tant que qu'auteur » annonce-t-il à Clavé.<sup>751</sup> Les témoignages se rapportant aux années 1939-1943 confirment cette orientation : « il pénétrait dans Lope de Rueda, Cervantès, Lope de Vega, Calderon dont il fouillait minutieusement les pièces pour les adapter. »<sup>751</sup> « Quand je le rencontre, j'ai cru qu'il voulait être un auteur dramatique », rappelle pour sa part Andrée Vilar qui ajoute : « Vilar a été taquiné très tôt par l'écriture, et en 1942, je pense épouser un écrivain. »<sup>752</sup> Vilar lui parle très souvent de « sa pièce », celle que « Valde avait commencé de monter », *Dans le plus beau pays du monde* – « oui, à ce moment-là, écrire était son destin. »<sup>752</sup>

Toutefois, ce destin ne s'accomplira pas. Andrée Vilar dit ne plus se souvenir « d'une façon très nette à quel moment ni pourquoi il a renoncé à sa carrière d'écrivain. » Nonobstant, selon elle, le fait que « cette pièce à laquelle il tenait tant n'ait pas été réalisée, cela a été vécu par lui comme un échec. »<sup>753</sup> D'autant plus que dans l'entourage de Vilar, nombreux ceux qui considèrent l'œuvre médiocre. « Il m'avait fait lire sa pièce. Je ne savais pas comment m'en débarrasser », confiera plus tard Flamand à Jeanne Laurent.<sup>754</sup> Souvenons-nous de l'appréciation de Gischia qui ne la trouve pas bonne. Rappelons la remarque de Lagénie, lequel constate, à la fin de la lecture effectuée par Vilar à Paris en 1941, combien c'est « la consternation générale » au sein de l'assistance.<sup>755</sup> Enfin l'intervention de Paulhan semble avoir été décisive, aux dires de Vilar lui-même. Précisant à Varda « qu'il n'a pas fait œuvre de création personnelle », il ajoute : « c'était une erreur. Et c'est un homme comme Paulhan qui m'a arrêté gentiment. »<sup>756</sup>

Evoquant cette carrière ratée, Vilar confiera : « je ne méprise pas. Mais il est vrai que je n'avais aucun avenir. »<sup>757</sup> Il croit déceler une justification a posteriori, en affirmant que l'activité lecture-écriture « représente une sorte de retrait par rapport à la collectivité », le contraire d'une « position de combat. »<sup>758</sup> Mais durant la période considérée, sa complexion de solitaire introverti explique fort bien ce « retrait », dénoncé plus tard comme un

---

<sup>751</sup> Clavé, *Les Lettres françaises*, op.c.

<sup>752</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 8-9-1980.

<sup>753</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>754</sup> J. Laurent, op.c.

<sup>755</sup> Lagénie, entretien, Bordeaux, 12-6-1988.

<sup>756</sup> Varda, op.c.

<sup>757</sup> « Vilar nuit », op.c.

<sup>758</sup> Bugard, op.c., 214.

manquement. Il développe plus avant cette pseudo argumentation au constat des « deux chemins extrêmes » pris alors par le théâtre : « l’envahissement des méthodes commerciales » et « la pureté monacale de l’art pour l’art. » Entre les deux, reste une voix médiane, « le public provincial et les classes laborieuses. » D’où selon lui, « la décision d’agir, de répéter, et non plus d’écrire. »<sup>759</sup> Qu’on ne s’y trompe pas : Vilar biseaute les cartes. Cette analyse qui tend à expliquer le renoncement à l’écriture par le choix du « combat » est conduite vingt ans après la période considérée. En 1939-1943, le public populaire, celui des « classes laborieuses », qu’on nous permette une formule un rien relâchée, alors Vilar s’en moque comme de l’an quarante. Une certitude, « Vilar n’était pas très satisfait de ses tentatives. »<sup>760</sup> Et dans son entourage, les personnes dont le jugement compte à ses yeux tentent courtoisement de le dissuader.

Les succès successifs d’*Orage*, de *La Danse de mort*, de *Meurtre dans la cathédrale* ont constitué « un engrenage ». Vilar a bifurqué, « sans l’avoir peut-être consciemment décidé. » Il en a « quelque peu oublié l’écriture » ; ses responsabilités familiales lui ont fait prendre conscience « qu’il devait gagner sa vie »<sup>760</sup>, autant d’observations qui peuvent rendre compte elles aussi du renoncement de Vilar, selon sa compagne. « Il est des éléments d’ordre biographique qui peuvent contribuer à changer les choses » poursuit-elle. Et de conclure : « pour sa carrière, les années 1939-1943 sont très certainement des années charnières. »<sup>760</sup>

Pour être complet, relevons tout de même qu’en 1949, Vilar reprend son œuvre favorite, ce qu’atteste la note qui suit : « dimanche premier mai à lundi huit mai, je travaille à *Dans le plus beau pays du monde* ; »<sup>761</sup> tout comme le « projet » de la même année pour la même pièce « 1) Barrault ; 2) Gérard Philipe. »<sup>762</sup> Des années après, le désir de la voir affronter la scène le titille encore. Puis il finit par renoncer. Lorsque Coussonneau lui suggère de la présenter à Chaillot, Vilar rétorque : « Au TNP, je n’ai pas à m’occuper de mes propres pièces. J’ai une autre mission. »<sup>763</sup> En 1964, présentant *Le Procès Oppenheimer*, il a le souci d’affirmer : « je tiens d’abord à dire que je ne suis pas un auteur. »<sup>764</sup> En 1950, il prétend qu’il n’avait jamais trop connu « la tentation désespérée d’être joué. »<sup>765</sup> Mais les faits examinés - voir supra - tendent à démentir. Disons plus exactement que Vilar a cru mesurer combien son

---

<sup>759</sup> « L’art pour l’art », *Bref*, n°61, décembre 1962. (*TSP*, 323.).

<sup>760</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>761</sup> *Mo*, 8-5-1949.

<sup>762</sup> *CRI*, 44, 1949.

<sup>763</sup> Coussonneau, entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>764</sup> *Le Monde*, 9-12-1964.

<sup>765</sup> Lettre à Anouilh, 29-7-1950.

désir d'écriture n'avait été qu'une impasse dans laquelle il se serait fourvoyé. Les succès du praticien lui ont proposé un autre itinéraire et lui on fait oublier l'ultime page qui dès lors est restée blanche.



## 5.2. Les récits autobiographiques

Les récits autobiographiques content la jeunesse de Vilar et courent sur une dizaine d'années - 1930 à 1941.<sup>766</sup> Avec les poèmes élégiaques dont nous avons précédemment traité, ce sont là les premières manifestations tangibles de ce qu'il désigne ses « rêveries d'apprenti homme de lettres ».<sup>767</sup> Nous avons utilisé certains de ces textes afin de parfaire la connaissance et la formation de l'adolescent. Pour différente que soit leur importance, ils ont un point commun : aucun d'eux n'est définitivement fixé. Seuls deux ont été dactylographiés, très certainement durant la période Jeune France, alors même que les responsables des secteurs d'activités disposaient de secrétariats : *Hilda la morte* et *La Fin de l'adolescence*.

Il est possible de regrouper dans une première série six d'entre eux. Ce sont des écrits brefs, ébauches de quelques pages retraçant un épisode de l'enfance ou de l'adolescence. Le premier, *Farci de rêves* présente un adolescent dans un instantané de quinze à dix-huit ans, moment d'une vie particulièrement « pénible et dure ». Gavé de littérature romantique et sentimentale qu'il dégorge laborieusement, il coule ses journées dans l'égotisme et l'oisiveté au détriment de ses études qui s'achèvent par un échec. Réfugié dans ce « vieux jardin où étaient nés ses rêves », caracolant sur « le coursier de son imagination », il refuse d'entendre « la voix raisonnable » du père qui tente vainement de lui faire prendre conscience de la vraie vie faite de bon sens et de labeur. L'adolescent sombre dans le sentiment douloureux de l'impossible réussite.

La « Lettre de Maurice à son correspondant américain » traite de l'environnement de cette adolescence. Maurice présente sa ville natale et les sentiments qu'elle lui inspire. Beauté du paysage, bleuté de la mer, douceur du climat en font un lieu où il fait bon vivre. Mais ce n'est que trompeuse apparence. Elle n'engendre qu'« ennui profond » et « malaise qui abat ». Ville exécrée parce que marquée du sceau de la médiocrité et du conformisme bourgeois qui règnent en maîtres ; exécrée par l'état d'esprit de ses habitants, fait de rumeurs et de cancans ; exécrée parce qu'elle sue une inculture crasse, une pauvreté intellectuelle « sans pareille ».

Reprenant le constat de *Farci de rêves*, *La Vie lui courait après* souligne l'inanité d'une telle vie qu'il subit dans un mal-être quotidien, une vie lancinante comme « une maladie de l'être » qui ronge « les chairs ». Elle le harcèle sans répit, lui le cadet de Rolla. Aucun recours, pas même les livres qui ne distillent que des principes généralisants à

---

<sup>766</sup> Rappelons les titres : *Farci de rêves*, 1930 ; « Lettre de Maurice à son correspondant américain William Peterson », 1931 ; « Divers documents pour *Hilda la Morte* ou *Matin de la vie*, 1932 ; *La Vie lui courait après*, 1932 ; *La fin de l'adolescence* ou *le voyage avec le cantonnier*, 1934 ; *Magnana*, 1934 ; *Hilda la morte* ou *l'Adolescence*, 1935 ; *Matin de la vie*, 1937 ; *Le Destin n'a pas double usage*, 1941.

<sup>767</sup> *La Vie lui courait après*.

l'image de ceux du père de *Farci de rêves* : « c'était toujours les mêmes questions : que faire, que devenir ? » D'où l'absolue, l'impérieuse nécessité de partir sous risque d'étouffement, de fuir au loin, de voguer vers les rivages de l'exotisme fascinant seul espoir d'une vie nouvelle.

« Divers documents pour *Hilda la morte* ou *Matin de la vie* » ne concernent nullement les deux récits indiqués, à moins qu'il ne soient traités dans les tout premiers feuillets puisque la partie retrouvée est paginée de cinq à dix-neuf. Sorte de trame originelle d'écrit à venir, c'est ici qu'apparaît la clé du caractère autobiographique de tous ces textes de jeunesse grâce à ces indications : « les prénoms seront changés » et Vilar fournit le tableau des correspondances ; ou encore le titre de l'œuvre répétée - laquelle offre l'occasion de la rencontre puis de la liaison Marthe/Claire et Maurice/Jean - lui aussi « sera évidemment à changer » : *Les Papillottes*. Pas le moindre doute, nous sommes à Sète : Le port, le môle, le phare, la Vigie, la colline Saint-Clair, les Pierres Blanches... Et dans ce décor, les quatre protagonistes, quatre adolescents entourés de quelques comparses au gré des récits. Indications sur leurs caractères, éléments succincts des intrigues, notations allusives de la quotidienneté... l'ensemble reste bien sommaire, s'égaille en tous sens. Il ne constitue qu'une grossière ébauche un rien confuse de quelque chose dont on ne perçoit pas encore distinctement le devenir.

Le souvenir est le thème commun aux deux textes suivants. « Le projet de poème » *Magnana*, rédigé dans le *Cahier Human*, ne comporte que trois feuillets : souvenir encore présent de l'être aimé. C'est l'amorce magnifiée de la rencontre Marthe/Maurice, transposée dans une tonalité on ne peut plus romanesque. Sur le rivage « parmi mouettes et rochers » voici qu'apparaît dans un halo nimbé de brume, « la femme magnifique », toute de noir vêtue, la femme aux grands yeux noirs dans un visage mat « cerclé de deux bandeaux de cheveux noirs. » C'est Magnana, magnana en noir, symbole de l'absence et du deuil.

Bien plus tardif, *Le Destin n'a pas double usage* constitue un pèlerinage au sanctuaire de la misère passée. Comme hypnotisé, « Jean le taciturne » éprouve un soir le besoin morbide de revenir dans la cité maudite des années du « quignon-moutarde », pour retrouver l'atelier blafard « des heures de presque la mort et presque le suicide ». Là, il retrouve le rapin raté, la serveuse de bar péripatéticienne. « Tombe Jean, tombe au miroir des souvenirs. Et ceux-ci affleurent, se succédant, défilé sinistre des jours mauvais. Le cadre s'est encore dégradé. Toujours présents le fossoyeur aviné « gardien du cimetière de nos adolescences » ; le peintre et sa compagne rongés par l'alcool ; la petite Cassive, enfant pure et studieuse hier, aujourd'hui adolescente devenue fille de joie. Et remonte alors le souvenir de la corde, de la tentative de suicide, quand la défaite « beugle dans tout le corps » et qu'il fait « le temps de la

mort. » C'est alors qu'entre le sculpteur ivre accompagné d'une fille. Jean repart dans la nuit avec « les rancoeurs et les haines » frappées au fer dans son corps et dans son âme, marqué à jamais qu'il est « par le fer rouge de la haine ». Jean repart avec la conviction que même riche, même heureux, il ne pourra jamais « se dévêtir de cette camisole ». Et après une fugitive lueur du « regret des jours ensoleillés de [son] enfance, la certitude de pourrir longtemps avant que de mourir ». En quittant ce bateau échoué « des vies perdues », s'affirment l'amertume, le profond pessimisme : « ne croit pas en la justice. Tout se moque de tous. » Texte d'une densité rare, sans nul doute le plus aigu et le plus authentique de ces fragments. Un texte à fleur de larmes. On découvre ici un Vilar insoupçonné, à l'orée de la fracture. Ce Vilar-là ne saurait laisser indifférent ; ce Vilar-là bouleverse.

Les trois autres textes sont bien plus développés. Le premier d'entre eux, *La Fin de l'adolescence ou le voyage avec le cantonnier*, dactylographié, mais sans doute délaissé car non corrigé, développe le thème de la nostalgie de l'enfance - les journées sans soucis du « théâtre enfantin » - et la difficulté d'appréhender l'âge adulte. Dans une première partie, face à face, le narrateur et son ami Luigi, « un garçon de vingt-cinq ans »<sup>768</sup> : entre eux il est question d'un contrat d'amitié, « de l'amitié inimitable », autrement dit sans l'ombre d'un manquement. Mais plus mûr, ombrageux et sceptique aussi, Luigi refuse de sceller un tel serment.

C'est en quittant cet ami irascible que le narrateur fait la connaissance du cantonnier, le personnage central. Philosophe, mais aussi imprévisible, quelque peu fantasque, conteur de fables, il est le mentor, celui qui guide, qui ouvre la route vers l'âge mûr. Le narrateur l'écoute, le laissant « courir ses récits » dont il tire maximes et aphorismes, au cours de leurs retrouvailles fortuites, de leurs balades nocturnes au bord de l'étang, sur les quais ou dans la colline. Un cantonnier heureux de son sort : c'est là « le meilleur choix de vie ». Autour d'eux flânent quelques autres personnages : Stéphan, Marthe, Onsanguine. Quand le cantonnier conte l'histoire du « carnaval triste des adjectifs », remonte à la mémoire du narrateur le cauchemar de ses études collégiennes. Alors même que la classe continue à « annoncer dans les prairies indistinctes de la grammaire », voici que « Jean Vilar venait de terminer le premier sonnet de sa vie » - notation précédemment relevée. Misérables maîtres qui ayant à charge de conduire l'enfance ont brisé les « premières jolieses du cœur ».

Puis le cantonnier le conduit dans une maison « anodinement bourgeoise », celle de la maîtresse d'un de ses jeunes amis, un garçon de dix-sept ans, Jean Côme qui « ressemble au

---

<sup>768</sup> Précision qui permet de dater le texte : Luigi, di Rosa, a 25 ans en 1934.

garçon que j'étais à son âge » et qui s'adonne à la musique. Un tel cadre - tentures, piano, maîtresse - constitue « les plus insupportables moments de la comédie bourgeoise ». Alors l'onirisme gagne le narrateur. Le voici écroulé sur le divan divaguant à la manière de Desnos, parcouru de visions fugitives tout autant saugrenues que fantasmagoriques. Et au réveil, il se retrouve seul avec le cantonnier.

Le récit s'achève sur un ultime conte du cantonnier, le récit « du dernier voyage des muges et des lesses » qui ont décidé de se suicider. Guidés par leur aîné, sorte de vieux poète qui envoyait « un message d'écriture automatique », les poissons quittent l'étang, longent les quais pour rejoindre la mer et se jeter dans les rets des pêcheurs. Mais point de pêcheurs, « ils étaient mobilisés ». Parabole en guise de « divertissement au suicide » à l'adresse du narrateur, lequel dit vouloir mourir « parce que vivre est laid ». D'où la sentence du cantonnier : le déplaisir de la vie, le goût d'en finir sont un cap nécessaire car la souffrance constitue « la première école du créateur. »

Puis vinrent septembre et « les premiers draps frais de l'hiver ». Le narrateur prend congé du cantonnier. Il se dirige vers la grand'ville des hommes. C'est la fin de l'adolescence.

Dactylographié également, *Hilda la morte ou l'adolescence*, corrigé, comportant de nombreuses suppressions est donc un texte qui lui, a été repris. Organisé en quinze courts chapitres, le récit reste maladroit parfois non dans sa structure, mais dans son expression. Il apparaît quelque peu embarrassé de considérations pseudo-philosophiques, de propos creux du type « la vie n'est qu'une fausse évidence », ou encore le narrateur se prend à dialoguer avec « la dame civilisation », lesquels gâtent l'intérêt du récit. Reprise du thème de l'adolescent qui refuse de grandir et tente de trouver refuge dans le rêve, *Hilda* fait en quelque sorte doublon avec le texte précédent. D'ailleurs on y retrouve épisodiquement le cantonnier qui signale le chemin : « essaie de trouver ta route ». Dans la vie réelle, le héros ne rencontre que déconvenues et n'éprouve que déceptions tant il est vrai que selon lui, « nous avons tous marché les chemins incertains de l'adolescence ». Déception née des amours naissantes : « je vais écrire ces pages sur mon amour pour m'en défaire » ; déception née de l'adolescence qui s'empare de lui et contre laquelle il lutte en vain, « j'allais perdre à jamais mon enfance », cet éden de jadis. Il énumère les jeux dangereux de cet âge fragile, comme s'amuser au « problématique suicide ».

Mais quand tombe le soir, vient enfin « l'aube fraternelle de la nuit ». Alors Hilda, son enfance, arrive à sa rencontre et le rejoint : « la peur et l'insatisfaction avaient donné à mon désir de retour dans le passé un nom de femme ». Sonne l'heure de la rêverie, l'heure de l'onirisme en compagnie d'Onsanguine, « la vieille Onsanguine ». C'est elle qui prend ici le

rôle de Mentor. Contrepoint d'Hilda, elle invite le héros à la vie. Parce qu'elle tisse le tricot, comme la moire Lachésis, elle dévide le fuseau de la vie. « Geôlière de mes dix-huit et vingt ans », elle l'envoûte pour le conduire vers « ces îles inconnues » de l'univers adulte et le soustraire à « la défroque trompeuse d'Hilda »

Des nuits et des nuits passées avec Onsanguine, laquelle fait défiler devant ses yeux une cavalcade baroque où il aperçoit « la croix », mais aussi « la faucille et le marteau » ; un char de carnaval que traîne vers un hangar, la fête finie, un clochard ivre, et dans lequel gît un éphèbe mort. Elle le conduit encore dans un théâtre antique, « capharnaüm de vieilles pierres », l'initie à l'amour au hasard de rencontres de courtisanes. Sur la grand'place où, sorte de parade de foire, « on donne la comédie », elle le mêle aux danseurs de corde, jongleurs et autres acrobates, tout un univers hétéroclite, « méli-mélo de danses et de clowneries ». Est-ce cela la vie, « cette mascarade », s'interroge le héros ?

Et quand revient le matin, « désaccouplé d'Onsanguine », le voici à nouveau dans le pays de « tous les jours et de tous les hommes ». Une nuit, Onsanguine lui propose son affectueuse leçon : « maintenant, il te faut marcher ta vie. Que tes yeux ne servent non pas à rêver, mais à voir ». Et s'il veut vaincre, qu'il considère l'avenir non pas lointain, mais comme « toujours imminent ». Alors Onsanguine lacère sa défroque et disparaît. « Dans la maison de la vie on me fit entrer sans que je le veuille ». Hilda est morte.

*Matin de la vie* est le seul écrit daté : « huit octobre 1937. » Il constitue un énorme bloc composé de quatre « cahiers », A, B, C, D, rarement paginé et dans lequel abondent ratures, suppressions, variantes, reprises, notes de corrections. Il arrive que l'on passe d'un cahier à l'autre sans repère. A coup sûr, il a été prématurément laissé en l'état, manuscrit, peut-être parce que Vilar entre dans la phase où il s'oriente vers l'écriture dramatique avec *Antigone*. « Seules les dix premières pages sont corrigées » indique une note en tête du *Cahier* A. Les quatre parties sont très inégales : A comporte douze pages ; B, soixante-cinq ; C, vingt et D quatre-vingt-deux. Au début de chacune d'elles, figurent un plan de structure, des remarques sur les protagonistes, le synopsis, des repères temporels du genre « débiter aux grandes vacances » ; « il [Maurice] entre en seconde... »

Le manuscrit est précédé d'une « préface ». C'est elle qui porte la date précitée. Vilar y qualifie cette histoire de « naïve » non pas « un roman », mais plutôt « un entendement d'enfant » dans lequel les protagonistes lui « imposent leur volonté. » En effet dit-il, quand Fabrice vivait à côté de Stendhal, « c'est Stendhal qui était le chef ». Ici, ce sont Maurice ou Marc qui gouvernent. C'est ce qui explique qu'il n'ait été qu'un « pauvre sentimental entre

leurs mains ». Dès lors il observe : « comme tous les sentimentaux, j'ai agi contre moi-même. Mon style s'en ressent. Et l'architecture de mon œuvre ».

Vilar conte là, dans une petite ville de province jamais nommée mais dont tous les éléments descriptifs désignent Sète, quelques années de la vie de quatre adolescents - Maurice, Marc, Luigi, Stéphan - accompagnés par une douzaine de comparses.

Le *Cahier A* démarre au jour de la naissance d'un des protagonistes, Maurice, « le 17 mars 1912. » Il n'est question que de cet événement dans « la rue des Bergeronnettes », l'arrivée d'un garçon au foyer d'Ernest Sellares, commerçant apprécié de tous, républicain admirateur de Jaurès, authentique autodidacte, membre de la Chambre de Commerce, époux « d'une jeune modiste » de vingt-huit printemps. Le narrateur présente, dans cette rue fourmillante de chalands, la quotidienneté banale d'une vie de commerce dans un magasin qui est « l'endroit le plus calme où le travail journalier peut nourrir une famille ».

Avec le *Cahier B* qui commence par cinq feuillets de notes - « préciser les personnages » ; « des longueurs » ; « je n'ai pas serré le sujet » - arrive l'âge de l'adolescence. Maurice entre en seconde. « Victime de timidité », jugé « intelligent mais qui pourrait mieux faire » par ses professeurs, il vit « dans son monde à lui ». Il fait la connaissance de Dichole, fils d'ouvrier, garçon déluré, plus âgé, et de Carlik. Une voisine de celui-ci a été assassinée. Les journaux locaux s'emparent de l'affaire. Dichole et Carlik décident de mener leur enquête. Ils soupçonnent un officier qui rôde dans le quartier. Maurice suit de loin leurs investigations.<sup>769</sup> L'ennui l'envahit. Tout est prétexte à rêver. Et voilà que certains professeurs le qualifient « d'hurluberlu ». Son état se détériore. Il a parfois la « sensation de la mort ». Ses parents ne peuvent rien pour lui, ne peuvent le comprendre. La mère est occupée « à soigner les huit ans de Lulu. »<sup>770</sup> Comme le René de Chateaubriand, le voici en proie à une « paresseuse langueur maladive ». Peu à peu, il se détourne de Dichole et de Carlik, lesquels ne le comprennent pas.

Au *Cahier C*, entrent en scène Stéphan, Luigi et Marc. Stéphan a passé trois ans à Paris. Musicien, violoniste honnête, c'est « un apprenti artiste ». Luigi, « source jaillissante d'optimisme » est d'une franchise brutale. « On le détestait. Maurice l'aimait beaucoup ». Marc, étudiant à Montpellier, « se lie d'amitié avec Maurice qui allait avoir dix-huit ans. »<sup>771</sup> Selon lui, Maurice est naïf, « s'étonne de tout ». L'époque de la crise économique, du

---

<sup>769</sup> Ici le narrateur note : « mon travail n'est pas assez rapide. L'enquête demande un esprit rapide et froid ».

<sup>770</sup> Lulu, Lucien, le frère cadet, né en 1920. Nous sommes donc en 1928 et Maurice a seize ans.

<sup>771</sup> Indication contradictoire dans le *Cahier D* : « Il [Maurice] a connu Marc à l'âge de 15 ans, qui lui en avait 18. »

chômage est arrivée. Le père de Marc est contraint de réduire l'aide financière accordée à son fils qui s'insurge. Maurice tire la leçon : « tous ceux qui serrent leur bourse ne comprennent pas. Hélas, ton père en est là ». Un exemple parmi d'autres de l'égoïsme de ces adolescents qui, encagés dans leur univers, sont incapables de prendre conscience de la brutalité qui est parfois celle de la vie.

Voici Maurice amoureux de Marthe, Marthe Varlong, jeune femme mariée dont il guette le passage, avec ses enfants, au retour de l'école. Stéphan et Luigi, qui la connaissent, se gaussent de « l'amoureux transi ». Selon Stéphan, « c'est une belle fleur » ; Luigi lui, la juge prétentieuse et sotte, elle refuse la musique de Fauré. Qu'importe, Maurice rêve d'elle.

Le *Cahier D* s'ouvre sur le bilan des études de Maurice, études pénibles, laborieuses. Depuis deux ans, « il flemmarde ». Il mesure combien certains professeurs ont « définitivement écrasé la graine germante de l'admiration » qu'il aurait pu nourrir à l'endroit de Corneille, Molière, Racine. Phèdre aime Hippolyte ; elle a quarante ans et lui dix-huit : « et alors, où est le problème ? » note-t-il. A présent, il se méfie des auteurs, des poètes, ces « danseurs de corde qui ne se hasardent jamais sur le fil » et qui avaient enchanté ses quinze ans. Vivant « dans une misérable ville de province », il se console en parcourant au café la presse parisienne.

Suit l'épisode de la « villa azur ». Les quatre adolescents ont fait la rencontre de Marcel Arnaud, lequel les invite régulièrement dans une villa sise en bord de mer, à l'écart de la ville. Là, avec la complicité de quelques comparses de Marcel, ils font de mauvaises rencontres dans ce lieu interlope. Marcel paie tout, régale tout son monde : « ils vivaient de ses largesses imbéciles ». Les voici intrigués : d'origine modeste, humble salarié, d'où Marcel peut-il tirer tant d'argent ? Ils le soupçonnent de se livrer au commerce de la drogue ou de prostituer sa petite amie. Un jour, le scandale éclate : Marcel est arrêté en possession de cocaïne. La presse s'empare de l'affaire, révèle l'existence de « complices, jeunes gens de vingt ans ». Les quatre craignent d'être convoqués : « ils passèrent une mauvaise semaine ». Puis les rumeurs s'apaisent. Marcel est relâché. Dans le but de se faire oublier, il décide de partir pour Paris.<sup>772</sup>

Nouvel épisode, l'heure de la rencontre Maurice/Marthe. Maurice est invité au « bal du cercle » qui, une fois l'an, fait se rencontrer les jeunes gens de « bonnes familles » de la ville. Il s'y rend avec Stéphan qui lui fait connaître Doré, lui aussi étudiant. Doré participe avec Marthe à la préparation d'une pièce, *Les Papillotes*, dans le cadre d'une œuvre de

---

<sup>772</sup> Ici une note de Vilar : « Villa azur, à refaire ».

bienfaisance. Justement, Marthe est là. Doré la présente à Maurice. Le voici en présence de celle qu'il aime depuis deux ans. Tout son être en est bouleversé. Il croit défaillir. Doré lui propose de tenir un petit rôle dans la pièce. Maurice accepte « parce qu'il y a Marthe ». Et à la fin de la première répétition, « Maurice et Marthe causaient comme s'ils s'étaient toujours connus ».

La pièce jouée, ils continuent de se voir. Chez elle, ils font de la musique, elle au piano, lui au violon. Maurice, nouvel étudiant, lui avoue qu'il néglige ses études, « je serai collé en juillet ». L'été arrive, et les vacances. Déjà des bruits courent : « dans mon entourage, on parle de vous et de moi » confie Marthe. Alors Maurice se dévoile : « vous savez que je vous aime ! ». Aux fêtes du casino, ils dansent ensemble sous les regards inquisiteurs qui jugent « ce couple insolite ».

Marthe s'absente quelques jours. Marc attend sa nomination de professeur en Indochine. Maurice lui confie sa détermination : partir à Paris. Pourquoi ? Pour les mêmes raisons que celles de Marc : « la peur de devenir vieux croûton » dans cette misérable ville. A son retour, Marthe retrouve un Maurice changé, taciturne, susceptible. Il lui fait part de sa décision : « je m'efforcerai de ne plus vous aimer ». Vient le jour des adieux. Maurice refuse l'aide proposée par Marthe. « Ne pensez plus à moi » lui dit-elle en songeant à l'être qui l'avait fait rêver pendant un an « dans une sorte de monde merveilleux ».

L'histoire des quatre adolescents porte la marque incontestable des *Faux monnayeurs* ; et sur les amours de Marthe et de Maurice plane le souvenir de Stendhal, de Julien et de madame de Rênal. A relever cette note de Vilar : après les départs de Marc et Maurice, « que faire de Stéphan et de Luigi ? » Preuve que le récit n'est pas à son terme ou encore que l'auteur se voit dans l'incapacité d'y mettre fin.

Un ensemble d'invariants itératifs gouverne tous ces récits. Invariant du héros qui refuse de franchir les étapes successives qui conduisent de l'enfance à l'âge adulte avec un double corollaire : la nostalgie de celle-ci, présentée comme un paradis perdu, « le regret des jours ensoleillés de [son] enfance » - nous l'avons relevé dans *Le destin n'a pas double usage* ; et aussi la conception récurrente de l'enfance peinte comme l'univers de la pureté, de l'innocence, véritable idée reçue à laquelle Vilar accordera fréquemment du crédit, jusque dans le jeu de l'acteur. Invariant également le thème du voyage initiatique vers la découverte de la vie qui nécessite la présence de mentors expérimentés et amicaux. Invariant encore, celui de la médiocrité de la ville provinciale qui étouffe, provoque rejet et révolte ou fait naître un mal-être profond qui va jusqu'à entrevoir le suicide. Invariant enfin, celui de l'onirisme qui, sous les formes les plus baroques et plus saugrenues, constitue le seul recours



contre l'inanité du vécu quotidien. Aucun de ces récits, nous l'avons noté, n'a été conduit jusqu'à sa forme définitive. On peut le regretter. Au-delà de maladresses certaines, *Hilda la morte* par exemple, ou encore *Matin de la vie* auraient mérité un meilleur sort.

C'est dans ce cadre des récits autobiographiques que nous allons traiter à présent de *Chronique romanesque*, ultime texte de Vilar. Pour surprenante qu'elle puisse paraître à première vue, cette proposition se justifie pleinement. Initialement destiné à la collection « Ce que je crois » chez Grasset,<sup>773</sup> ce texte présente à coup sûr un caractère autobiographique : « sous une forme romanesque - car c'est un roman - je me suis décidé à traiter d'une certaine réalité que je connais bien, d'un certain groupe d'humains que j'ai bien connus » déclare Vilar en 1965.<sup>774</sup> Cette réalité, c'est la sienne, celle du directeur du TNP, et celle de ses collaborateurs. Cet ouvrage correspond-il à son projet de « Livre » où il se proposait d'écrire son périple théâtral en trois tomes ? Certainement pas, ou encore en partie seulement.<sup>775</sup>

Il met en scène deux personnages principaux. Côme qui dirige un théâtre populaire et Hixe, son ami et aussi le « conseiller du patron ». <sup>776</sup> Issu d'une famille aisée, ancien admis à l'ENS, cultivé, lui aussi ancien élève d'Alain, Hixe est à la fois une sorte d'accoucheur de confidences, de faire valoir, de directeur de conscience, mais aussi le reflet, le double de Côme, l'autre Vilar, comme un alter ego. Ils forment un couple, le raisonneur et l'impulsif, le sage et le fou : « un goût commun pour la musique les avait réunis. »<sup>776</sup>

Récit autobiographique sans nul doute. Une manière de conduire le récit en se cachant, en transgressant le « je » de l'autobiographie qu'eût nécessité la collection de Grasset, pour révéler pudiquement ses faiblesses, ses tourments, ses blessures et ses contradictions. De manière allusive, on retrouve là l'enfance de Vilar, l'armoire magique bourrée de livres du père, l'adolescence difficile, les souvenirs de l'école de l'Atelier, la misère et la déchéance nées des défaites quotidiennes, la propension à errer, solitaire, dans la nuit au hasard des rues qu'il soit à Paris ou à Moscou. Parfois l'auteur détourne un fait réel - du moins selon lui - à savoir la rencontre avec Gischia au sortir du dernier métro, pour rendre compte de la connaissance entre Côme et Hixe.

Mais aussi une chronique : à peine voilée, l'histoire du théâtre populaire que Côme dirige, c'est l'histoire du TNP. Tout est là : le lieu, les boyaux souterrains creusés « par vingt-

---

<sup>773</sup> « Ce que je crois - Pour Grasset », note 5 f.d. 1964.

<sup>774</sup> « Jean Vilar parle », *Arts*, 15-12-1965.

<sup>775</sup> *Mo* 23-4-1954, 111 : « Du théâtre de Poche à Avignon » ; « D'Avignon au TNP » ; « Le TNP » « Ecrirai-je jamais cette histoire ? ».

<sup>776</sup> *CHR*, 263 ; 270 ; 78.

cinq mètres de fond », autrement dit la salle de Chaillot ; les archives des premières années difficiles, le déficit comblé au bout de trois ans, la chemise rouge « des querelles anciennes »<sup>776</sup> ; l'allusion au Cahier des charges ; les accusations portées contre le concessionnaire, malversations et marxisme, « bolchevick »<sup>777</sup> ; le contrôle de la gestion par l'inspecteur des finances. Et aussi la décision prise par Côme de mettre un terme aux longues tournées à l'étranger.<sup>777</sup> Les différends entre Côme et son administrateur – et on retrouve Rouvet – à propos du déficit et de la stratégie à mettre en place pour l'annuler ; la rencontre avec Philippe - alias Gontran – à Mexico et la proposition de ce dernier de combler le trou de « l'emprunt » fait par Vilar.

Rouvet, Philippe : roman à clés aussi parfois. Roman enfin, oui, dans la mesure où le récit s'organise autour des relations des deux protagonistes. Mais essentiellement avec la rencontre entre Hixe - à qui Côme a confié la direction d'une tournée en URSS - et Ekaterina, l'accompagnatrice officielle de la troupe à Moscou, et dont Hixe devient amoureux, « une passion frustrée et mortelle ». Frustrée parce qu'Ekaterina, qui l'aide à obtenir un emploi subalterne, poursuit sa carrière, indifférente, et l'éconduit. Mortelle parce que cette passion dirige inéluctablement Hixe, sous l'effet de l'alcoolisme, vers la déchéance au point « de perdre le jugement »<sup>778</sup>, et de devenir méconnaissable : dix ans après, de passage à Léninegrad, Côme ne soupçonne pas que l'employé du vestiaire de l'Ermitage n'est autre que son ancien ami. Dans une société hostile à la création, roman du double renoncement : renoncement de Côme qui finit par abandonner son théâtre ; renoncement de Hixe, exilé volontaire en URSS et croyant trouver là amour et réussite, s'y consume à petit feu, ignorant même que celle qui aurait pu le sauver a été emportée par la maladie.

Sorte de méditation sur son travail, sur sa conception du théâtre, de la culture, avec *Chronique romanesque* Vilar propose un récit qui souffre d'une structure hétéroclite, composé de cinq chapitres d'importance fort inégale, lesquels regroupent des éléments juxtaposés, voir même artificiellement plaqués. Ainsi en va-t-il de la présence, dans le second, de l'argument du ballet *Bacchus*, écrit par Vilar en 1941 et réintroduit ici intégralement - à quelques mots près - on ne sait trop pourquoi. Et que penser de la blquette peu crédible Hixe-Ekaterina ? Ce n'est certainement pas là le meilleur de Vilar écrivain.

---

<sup>777</sup> *CHR*, 133 ; 310 323 ; 327.

<sup>778</sup> Cf 777.

### 5.3. Vilar dramaturge

#### 5.3.1. Les œuvres destinées aux maîtrises de Jeune France

Traitions dans un premier temps des pièces proposées aux maîtrises, c'est-à-dire aux centres de formation des mouvements de jeunesse. Elles sont destinées, au cours des « veillées » culturelles, à être jouées par les moniteurs devant les jeunes qu'ils encadrent.<sup>779</sup> Réalisateurs et acteurs sont inexpérimentés. Les textes doivent donc être courts, entre dix et vingt minutes, ne pas exiger de grandes dépenses de réalisation. Ils doivent enfin obéir à la censure, « certaines défenses nous ont été faites ».<sup>779</sup> A Vichy, on ne plaisante guère à propos de certains éléments traditionnels de la farce : ni gaillardises, ni cocuages, ni aventures entre adolescents, pas la moindre polissonnerie ; « le mot « cocu » est, comme l'on sait, officiellement censuré ».<sup>779</sup>

Huit textes figurent dans les archives de Vilar. Aucun d'eux n'est daté, mais ils correspondent nécessairement aux années Jeune France. Deux comportent des distributions avec les comédiens de La Roulotte. Ces adaptations sont-elles toutes de Vilar ? Trois portent sur leur première de couverture les noms de Darbon et de Delarue. Toutefois sur l'une d'elles on lit bien la mention « adaptation de Jean Vilar ». On reconnaît aisément l'écriture manuscrite de Vilar dans une seconde. On peut donc faire l'hypothèse que ce sont là des brochures de distributions, d'autant plus qu'il est, ne l'oublions pas, le « dramaturge » de la Roulotte.

Une première série est constituée de « pasos » espagnols, ces intermèdes comiques très brefs joués pendant les entractes au Siècle d'Or : *Le Gardien vigilant* de Cervantès, *Payer ou ne pas payer* et *Les Olives* de Lope de Rueda. Vilar suit de très près les œuvres originales. Tout au plus dans *Les Olives* développe-t-il un certain nombre de répliques afin de donner plus d'ampleur à un texte jugé trop court, et modifie-t-il légèrement le dénouement : alors que chez Rueda, le voisin Alosca se déclare prêt à acheter la future récolte d'olives, déjouant ainsi la propension d'Agueda à faire fructifier l'avenir à la manière de la Perrette de La Fontaine, l'Agathe de Vilar le chasse bonnement, l'invitant à se mêler de ses...olivettes. Dans *Le Gardien vigilant*, le soldat de Cervantès se mue en douanier. Vilar supprime la scène au cours de laquelle la jeune servante Cristina dit avoir été « déshonorée » - non pas abusée, mais injuriée par son sacristain de prétendant. Et il adresse un clin d'œil à l'association protectrice de la Roulotte en prêtant au douanier, alors qu'il psalmodie ses états de service, la réplique suivante « voici encore mon titre de correspondant régional de l'association Jeune France. »

---

<sup>779</sup> « Note sur les textes dramatiques destinés aux veillées », 3 f.d.1941.

Les autres textes ont pour origines des œuvres françaises. *Le Jeu de la perdrix*, thème emprunté à un fabliau du Moyen-Age, ou le triomphe de la ruse et de la rouerie d'une paysanne qui, après avoir dégusté une perdrix tuée par son Jeannot de mari, accuse tour à tour le chat puis le curé du larcin. *Il Etouffe des perroquets*, pièce extraite du *Théâtre de Figaro* de Monselet, est une métaphore par laquelle un ancien capitaine d'Afrique désigne les innombrables verres d'absinthe dont il se régale consciencieusement sous les prétextes les plus saugrenus alors même qu'il dit vouloir se préoccuper de sa santé par la tempérance et la modération. *Arlequin barbier* est qualifié de « sketch ». C'est en fait une adaptation de la comédie de Regnard *Le Divorce*. Il serait plus exact de dire « montage » : les scènes une et deux sont des extraits de l'acte premier de Regnard et la fin de la scène deux provient de l'acte deux, l'ensemble étant « cousu » par quelques répliques du cru de Vilar pour lier le tout. *La Maîtresse*, de Jules Renard est à l'origine *d'Amour, choral et fugue*. Ce n'est qu'une première ébauche manuscrite et laissée en l'état. Elle ne comporte pas de distribution. Les suppressions, les reprises abondent et Vilar renvoie au texte initial, « voir page 25 », « voir suite pages 34 à 38 » pour achever certaines scènes à peines amorcées. Le texte porte la mention « non terminé ». Le proverbe de Carmontelle, *La Diète*, constitue la dernière pièce. Ce n'est pas là une adaptation stricto sensu. Vilar se limite à modifier l'ordre du déroulement de la scène au cours de laquelle on feint d'administrer au vieux Despreuils « une fiole de températif » prescrite par le médecin, et à indiquer de sa main quelques indications de jeu. Il précise que le thème est emprunté à une farce du Moyen-Age : un avocat se croyait mort. Il fallut que ses enfants - ses domestiques chez Carmontelle - prédissent être morts eux aussi pour le contraindre à refaire avec eux les menus gestes de la vie. On sait que Rotrou reprit ce thème dans *L'Hypocondriaque*. D'autre part, Vilar précise que l'œuvre ne convient guère à « l'équipe des veillées » : trop longue, gouvernée par le ton de la comédie du XVIII<sup>ème</sup> siècle, chose « pire pour les gens des centres » qui ne pourraient que la trahir.

Chacune des pièces est précédée de « notes » : « note générale sur la distribution », « note pour aider à l'interprétation »... Vilar les indiquait sommairement, « un salon », « une façade », « une place ». Il s'agit de faciliter le travail des moniteurs et de réduire le coût. Pour *Il Etouffe des perroquets*, il propose de diviser la scène en deux moitiés de manière toute symbolique, en s'appuyant sur « la convention théâtrale » qui veut que deux personnages placés à quelques pas l'un de l'autre ne se voient pas. Quant aux costumes, il convient de se débrouiller avec les moyens du bord. Par contre, il insiste constamment sur l'interprétation, multipliant les didascalies de jeu. S'adressant à un public jeune, peu cultivé, inhabitué au théâtre, il ne faut pas hésiter à accentuer les effets - à une exception près, *La Diète*, qui n'est

pas une farce. La difficulté, en ce dernier cas, vient du fait que la pièce peut fort bien devenir insipide, virer à une conversation de salon. Il faut donc la porter avec esprit, brio, légèreté. Elle exige donc des comédiens confirmés. Pour les autres, il recommande d'aller sans hésitation vers « la bouffonnerie » - terme fréquemment employé - de forcer le trait de ces « pochades ». Il conseille l'usage de travestis, propose de confier les rôles féminins à des hommes, en particulier dans les « pasos » ; mais aussi pour Babas, la gouvernante de *La Diète*, qui mérite « un garçon fort en gueule ». Il force le style des *Olives*, voulant parfumer cette farce de « sabir franco-espagnol » et qui doit être jouée avec « une pointe d'accent ». Et foin des « pisse-vinaigre » effarouchés par certaines constructions de langage. Multiplier aussi les attributs - fausses barbes, moustaches - les bastonnades, les poursuites, les jurons « les plus inattendus » ; « soigner » la composition des personnages, les typer ; veiller à la précision des gestes, des attitudes ; « ne pas nuancer », ne pas craindre de s'abandonner à la fantaisie, « à la truculence ». Il affuble de bégayement le sacristain du *Gardien vigilant*. Il insiste sur le tempo : rapidité, vivacité, mais sans jamais « bouler » le texte. En un mot, pour ces œuvres, il convient tout « en tenant » les personnages, sans les ridiculiser, de surjouer : « jeu à volonté ». C'est bien à propos de l'interprétation que Vilar concentre ses recommandations.

Dans le même fonds, se trouvent aussi deux pièces radiophoniques écrites par Vilar. Non datées, on peut faire l'hypothèse qu'elles ont été rédigées à l'époque où celui-ci accomplissait son stage de metteur en ondes à la Radiodiffusion, c'est-à-dire au printemps 1943.<sup>780</sup> *La Nuit du trente et un décembre* est adaptée d'une nouvelle de Nerval, dont il suit de très près le texte et qu'il se contente de mettre en dialogues : récit fantastique au cours duquel la jeune Betty et sa tante, sous l'effet de l'opium, sont victimes d'une phase d'onirisme délirant. « Personnages par ordre d'entrée en ondes » indique Vilar. *François 1<sup>er</sup> prisonnier* a pour argument l'incarcération du roi de France, prisonnier de Charles Quint, dans la forteresse de Venysollo. Hier roi jeune, riche, beau ; aujourd'hui misérable au cachot, telle est la leçon du triste sort de l'homme. On a ici une distribution : Clavé, Vilar, Hedet, Gerber, donc des comédiens de *La Roulotte*. Dans les deux œuvres, l'essentiel des didascalies concerne les bruitages.

---

<sup>780</sup> Voir lettre à di Rosa du 23-4-1943, précédemment citée.

### 5.3.2. Les adaptations

Examinons, d'abord sinon deux échecs, du moins deux tentatives avortées. *Hécube*, adaptation d'Euripide, sans date, comporte vingt et un feuillets manuscrits. Le premier présente l'organisation générale du projet, « un plan en trois actes ». Le second précise la liste des personnages. Vilar ajoute la statue d'Até « déesse de malveillance ». Et c'est le Destin - personnage allégorique fréquent dans les récits autobiographiques - qui, sous la forme de l'Inconnu, vient réclamer Polyxène à sa mère, et non Ulysse. L'Ulysse de Vilar « n'est pas dur comme l'Ulysse d'Euripide ». Si l'on se rappelle la légende d'Homère, il fut sauvé par Hécube, alors qu'il avait pénétré dans Troie en mission de repérage avant l'attaque grecque, et qu'il avait été reconnu par Hélène. Ulysse a donc une dette d'honneur à l'endroit de l'épouse de Priam. S'il vient lui annoncer la terrible décision des Achéens d'obéir à l'injonction du spectre d'Achille, il a pitié de son sort. Le sacrifice de Polyxène signifie l'heureux retour des Grecs comme le sacrifice d'Iphigénie avait symbolisé leur heureux départ.

Seul le premier acte est partiellement rédigé. Près d'un cimetière, sur une route déserte dominée par la statue d'Até, « l'exposition » chez Vilar est présentée par deux serviteurs, en présence de la scène de somnambulisme d'Hécube, alors que cette tâche est confiée par Euripide au fantôme de Polydore. Suit la longue scène d'Hécube, « marche Hécube, marche vers les tombeaux de tes enfants ». Puis nous voici au « baraquement » des Troyennes prisonnières divisées en deux chœurs qui commentent la rudesse du sort réservé à leur ancienne reine. D'autres épisodes sont indiqués, mais note Vilar « pas écrit » comme le réveil de Polyxène ou l'arrivée d'Ulysse. Le travail d'adaptation s'interrompt alors que le Destin emmène Polyxène vers le sacrifice.

Dès 1943, Vilar arrête un projet d'adaptation pour la scène de *La Condition humaine*. Il va s'acharner des années durant. Il reste deux *Cahiers* de cette tentative. Le premier, six feuillets, « plan et notes », précise le découpage - succession des scènes, dates des péripéties, lieux et une plantation au sol des décors. Le second constitue « l'essai d'adaptation » proprement dit en trois parties, quatre-vingt-douze feuillets. De la première partie, située à Shangaï et datée du vingt et un mars 1927, Vilar dessine le praticable « commun à tous les tableaux ». Ceux-ci sont au nombre de huit, organisés en scènes alternées : le cinquième reprend « la suite du trois ». A ce stade, il note que des difficultés commencent à se faire jour. L'adaptation de cette première partie devait comprendre en principe « la conclusion de l'affaire du Shan Tung », à savoir la prise des armes par le groupe de Katov. Cette scène est-elle indispensable à « la clarté du récit » ? Vilar décide de la supprimer et « d'enchaîner sans

entracte » avec la seconde partie. « Têtu, je continuais » précise-t-il.<sup>781</sup> Les deuxième et troisième parties sont beaucoup moins abouties. Organisée en sept tableaux autour du « train blindé », la seconde n'est pas entièrement rédigée, parfois indiquée seulement. Il en va de même de la troisième. Les tableaux restent flous, Vilar hésite dans leur agencement : Kyo dans le bureau de Vologuine à la fin du premier, et sur le pont au début du second, c'est là « une invraisemblance - espace et temps - une invraisemblance de la scène ». Il faudra « l'imposer », mais comment ?

In fine, en 1948, Vilar renonce devant les difficultés : « le dernier chapitre m'avait laissé « out of joints ». » Il confesse n'avoir « jamais osé montrer à Malraux » ce travail.<sup>781</sup> D'ailleurs, celui-ci l'avait mis en garde : « il me paraît bien difficile de faire une pièce avec *La Condition humaine* », <sup>782</sup> lui écrit-il en 1946. Et Vilar de conclure : « le vieux Gisors n'aurait plus été sur scène qu'un fumeur de pipe. Honte ! »<sup>781</sup>

*Le Prix des ânes* « comédie-farce en trois actes d'après une intrigue de Plaute » est une adaptation de *Asinaria*, *La Comédie des ânes*. Dactylographié, le texte a été repris : corrections, répliques modifiées, suppressions, le tout de la main de Vilar. L'exemplaire retrouvé par Boyé porte la mention « Bellevue-Hôtel, boulevard Raspail, 1936 ». C'est donc son premier travail dramaturgique, bien avant *Antigone*.

La structure de Plaute est conservée mais ça et là Vilar développe l'intrigue. Nous retrouvons deux des personnages fréquemment présents dans l'univers du comique latin fait de proxénètes, de parasites, de courtisanes... Ici, nous avons affaire à l'esclave rusé, préfiguration du valet de comédie, et à l'entremetteuse courtisane.

Comment Liban, esclave des riches propriétaires Démenète et Artimone, pourrait-il subtiliser quelque argent afin que leur fils Claus, son jeune maître, puisse payer à l'entremetteuse Léna la location pour un an de sa jolie fille Philénie ? En négociant la complicité de Démenète, gai luron, « coureur de rues putassier » aux dires de son acariâtre épouse, Artémone. Il s'agirait au vieux barbon de bénéficier des faveurs de Philénie lors de la première nuit de location. Les deux compères manigancent donc d'intercepter Brutus, l'esclave de Strato, lorsqu'il viendra apporter à Artémone l'argent des ânes que son maître lui a achetés. Inventer un traquenard est chose aisée pour Liban, possédé par « le démon de la ruse et le besoin d'argent ». Au passage, il prélève son pourcentage tout en commentant le triste rôle qui est le sien : « je passe mon temps à manigancer des intrigues » :

---

<sup>781</sup> « L'adaptation », réponse à un questionnaire, 1955, *TSP*, 412.

<sup>782</sup> Malraux, Lettre à Vilar, 22-2-1946.

une entremetteuse loue sa fille et un père vole la jeune aimée à son fils. Et ceci pour « quelques mines. »

Vilar propose deux dénouements : Démenète obtient Philénie pour la première nuit. Ou Artémone arrive chez Léna, surprend les cajoleries dispensées à la jeune fille par son volage d'époux, le couvre de jurons, le roue de coups et l'emmène au logis : Démenète comblé ou Démenète frustré. D'autre part, il introduit le personnage du cantonnier, personnage fréquent dans ses écrits autobiographiques de cette période. Ici encore philosophe et poète, le cantonnier indique le droit chemin à Claus, éploré de ne pouvoir s'offrir sa belle. Quand on est perdu - perdu par ignorance du chemin ou perdu de souffrance - il faut « aller droit » et refuser le mauvais sort par la méthode Coué en psalmodiant sans cesse « souffrance, non ». Ainsi le cantonnier ouvre la voie et de la résignation et de l'amour.

*Antigone*, adaptation en trois actes des *Phéniciennes* d'Euripide est, nous l'avons signalé, de décembre 1938 pour la première version. « Je le voyais de temps en temps » rappelle H.Gerber et « début 1939 il m'apporte le texte ». Elle organise une lecture chez Madeleine Robinson. « Ça a très bien marché. Dullin était là. Ce dernier dit son intérêt : « d'après cette pièce, pour lui Vilar était un futur auteur. »<sup>783</sup>

Sur la seconde version, celle de 1954, Vilar note qu'elle suit « d'assez loin une œuvre d'Euripide. Voilà la mesure de mes dettes ».<sup>784</sup> En fait, à quelques détails près, il respecte la structure du dramaturge grec. Nonobstant, il convient de relever un certain nombre de différences. Tiresias le divin disparaît, de même que Ménécée dont il ne conserve que le cadavre. Il divise le chœur en deux, fréquemment ces deux chœurs s'opposent, marquant par là une cité clivée alors que le chœur des *Phéniciennes* parle d'unanimité : « il n'y aura jamais de paix. Les dieux nous haïssent » ; ce à quoi le chœur deux répond : « il n'y a pas de dieux ». Ce sont eux qui en dialoguant assurent la scène d'exposition présentée par Jocaste chez Euripide. Vilar crée Xilias, le vieux gouverneur d'Antigone, et beaucoup plus important, Lias. Pacifiste, le jeune Lias refuse de combattre « au profit de deux ambitieux. » Il est prêt à semer la révolte car le peuple en a assez de cette guerre fratricide et certains soldats seraient tentés par la mutinerie. A deux reprises, il demande à Antigone d'intervenir, d'opter pour le soulèvement. Refus de celle-ci : elle n'entend pas lutter contre ses frères. Le peuple ne doit en aucune manière résister au destin, et d'ailleurs « je n'aime pas le peuple » proclame-t-elle. Une nouvelle fois, au cours de l'acte deux, Lias la sollicite pour « se débarrasser des deux tyrans ». Nouveau refus : « Antigone ne peut t'aider ».

---

<sup>783</sup> H.Gerber, entretien, Paris, 25-5-1991.

<sup>784</sup> Note, *La Nuit tombe*, 1954.



C'est là la grande nouveauté de Vilar par rapport à son modèle, tout comme l'aversion pérenne d'Antigone pour les Thébains. Après avoir refusé le pouvoir que Créon lui propose, choisissant d'accompagner son père dans l'exil, elle injurie le peuple, « sinistre race des hommes, je te hais, monde bâtard. »

Vilar modifie le titre dans la seconde version. L'œuvre devient *La Nuit tombe*, reprenant l'ultime réplique d'Antigone à son père sur le chemin de l'exil : « Couvre-toi, mon père. La nuit tombe ». En fait, il s'agit ni plus ni moins que de la mouture de 1938 qui a été dactylographiée et sur laquelle Vilar apporte des corrections manuscrites. Il précise les lieux : l'action se passe à « Thèbes » devient « sur les remparts de la ville » pour l'acte un ; « c'est l'aube. Dans la lumière grise du jour scintille un lampadaire » pour l'acte deux. Au cours de la scène entre la Sphynx et Antigone, Vilar indique « entrent les ombres d'Œdipe, de Polynice, d'Étéocle, de Jocaste », alors que dans la première version, ce sont les personnages eux-mêmes qui apparaissent. Sinon, les corrections restent mineures, essentiellement des précisions de didascalies de jeu, de mouvement, de ton, ce qui constitue le sceau du praticien qu'est devenu Vilar entre 1938 et 1954. Des corrections de formulation de répliques aussi : syntaxe, lourdeurs, précision de sens, redondances témoignent d'un souci évident d'élagage du texte pour lui conférer aisance et rythme. Quelques indications enfin destinées au musicien : « psalmodie Jarre », « psalmodie des chœurs », « prière et chant liturgique » avant le combat singulier, absents dans la première version. Composée sur une ou deux voyelles, cette prière « devrait être écrite par le compositeur ».

Mais la structure de 1938 est conservée et le sens de l'œuvre n'est nullement modifié. Figure sur la version de 1954 une distribution. On distingue : « Œdipe, Vilar ; Créon, W[ilson] ; Xilias, Arnaud. » Vilar a donc envisagé de monter la pièce au TNP. Et c'est cette version dont il fera une lecture au Verger en 1960 lorsqu'il présentera celle de Sophocle.

La troisième version date de 1970 : « dactylographiée en 1970 à la demande de Jean Vilar » notée de sa main, et il ajoute : « la dernière copie a été prêtée à Stéphane le seize octobre 1970. »<sup>785</sup> En fait c'est la mise au net de la version corrigée en 1954. Constat surprenant, la présence d'une page de recherche de distribution sur laquelle en face de chaque personnage Vilar inscrit des noms de comédiens, confie les costumes à son fils cadet Christophe et la musique à son autre fils Stéphane, page sur laquelle on lit la mention « *La Nuit tombe*, Avignon 1970. » Il a donc très nettement caressé l'espoir de jouer cette

---

<sup>785</sup> Stéphane Vilar, l'un de ses fils.

pièce à plusieurs reprises, ce qui infirme l’assertion de Simon qui, évoquant la réalisation de celle de Sophocle, écrit : « Vilar ne songera jamais sérieusement à monter la sienne ».<sup>786</sup>

Vilar rédige deux adaptations d’œuvres de Lope de Vega. La première, *On peut aimer sans savoir qui*, dactylographiée est datée du vingt-trois mai 1940. Deux exemplaires sont disponibles. On se souvient qu’il avait tenté de la réaliser avant de rejoindre Jeune France et la Roulotte. L’un d’eux présente une distribution – dont René Dupuy et Louis Salou – des croquis de plantation, des indications musicales et des didascalies de jeu.

L’adaptation est très libre en ce sens que l’intrigue est réactualisée. Seuls sont conservés le thème. – Aimer sans savoir qui – et la structure générale. Ça et là, on rencontre quelques clins d’œil : « ceci est un peu dans le style espagnol » remarque la jeune Iñes ; certes répond Picrate, « le sujet de la pièce est emprunté à un vieil auteur castillan. »

« Dans un village : un après-midi d’été ; une rue, le soir. » Voici pour les lieux et temps. Où il est question de deux jeunes filles, Iñes et Léone, récemment émoulues du couvent, qui avouent être amoureuses, mais « amoureuses de personne » ; du frère de Léone qui a écrasé un piéton avec sa voiture ; du Flic tendre qui, suite à cet accident a arrêté et incarcéré deux jeunes innocents, Jean l’enfant et Picrate, ce dernier clamant en vain : « par tous les dieux de l’automobile, nous ne sommes pas coupables. »

Le Flic tendre propose aux deux jeunes filles une visite aux emprisonnés. Inès s’y rend, voilée, remet à Jean un billet de compassion de la part de Léone, sœur du coupable, tandis que Picrate lui récite des galanteries. Les voici tous deux amoureux, l’un d’une fille dont le visage est dissimulé, l’autre d’une inconnue qui a la plume aisée. Le « je ne comprends pas, mais j’aime » de Picrate fait écho à « j’aime sans savoir qui » de Jean.

Le Flic tendre reconnaît l’innocence des accusés, les libère et organise nuitamment la rencontre avec les jeunes filles - ce qui facilite dissimulation, jeux de cache-cache, quiproquos, badinage. Bref, ils s’aiment, c’est bien. L’intrigue piétine fort dans ce troisième acte dans lequel fleurissent les mièvreries. L’adaptation est bien loin de faire oublier la saveur légère et l’ingéniosité de construction de Lope.

Adaptation de *La Dama boba* du même Lope, « d’après la traduction de Clément Rochel » précise Vilar. Il reste deux exemplaires de *La Petite niaise* : un « manuscrit de conduite Jean Vilar » incomplet - le dernier acte manque - dans lequel abondent les didascalies de jeu, de ton, de placement et quelques corrections de dialogues. Un exemplaire

---

<sup>786</sup> A. Simon, *Jean Vilar, qui êtes-vous ?* 159.

complet porte la mention « Darbon ». On y relève une distribution avec les comédiens de La Roulotte, ce qui permet de dater ce travail de 1941-1942.

Ici, Vilar suit Lope de très près : mêmes lieux, une auberge près de Tolède, puis la demeure à Madrid du seigneur Octave, père d'Inès et de Finée. Même fidélité à l'égard de la structure quasiment suivie scène à scène. Seule variante au plan des personnages : c'est un étudiant madrilène rencontré à l'auberge qui renseigne Lisée sur la famille d'Octave, alors que chez Lope c'était Leandro, un des « galants ». Si la leçon centrale illustrée par Lope - la toute-puissance de l'amour apte à provoquer des miracles comme la métamorphose de Finée devenue intelligente grâce à ses bienfaits - est préservée, Vilar observe dans son introduction que le terme « changement » conviendrait fort bien en sous-titre. Selon lui, plus que le personnage de Finée, « l'âme de la pièce est ce constant mouvement qui fait que tous les êtres changent de désirs ». En effet l'intrigue repose sur le chassé-croisé entre les quatre jeunes protagonistes au cours duquel s'entremêlent à l'envi tous les ingrédients du jeu amoureux : séduction, dépit, jalousie, dissimulation, défi, badinage et même aussi parfois quelques légers bleus à l'âme.

*Les Travaux et les jours*, « adaptation de Jean Vilar du poème d'Hésiode » de 1941 est une commande de Jeune France comme nous l'avons précédemment relevé. Il l'intitule « suite lyrique » avec « motifs mimés et chants » dans laquelle la musique tient un rôle primordial : on pourrait qualifier l'œuvre d'oratorio. Destiné au plein air, Vilar souhaitait un texte « qui ait suffisamment d'ampleur » ; d'où son choix : « l'âcre poésie d'Hésiode, simple et nue, m'a semblé convenir à la demande qui m'était faite ».<sup>787</sup>

Poème didactique, l'œuvre d'Hésiode enseigne aux hommes - cinquième race, « race vouée au labeur », punition infligée par Zeus à la suite du vol du feu de Prométhée par le truchement de la boîte de Pandore offerte à Epiméthée - les règles et les usages de la vie. Il s'agit d'une suite de recommandations, de conseils d'ordre économique, moral, religieux, au nombre desquels la nécessité de travailler pour vivre, dispensés à Persès, symbole de l'homme besogneux. Ce sont là les travaux. Puis viennent les jours, sorte d'almanach des jours propices aux différentes activités des champs, de la notion de « temps opportun. » Les premiers, quatre et sept sont de « sainte nature ». Le nombre sept est bénéfique pour « lancer le blé ». Sans doute faut-il voir dans la faveur dont jouit ce nombre l'origine du choix de Vilar pour nommer sa première compagnie. A contrario, il convient « d'éviter le treize pour les semailles ». D'où la leçon finale d'Hésiode :

---

<sup>787</sup> « Bassesse du théâtre français », 1942, *TSP*, 28-29.

« Tels sont les jours profitables à l'homme vivant sur la terre  
Qui sans trahir les dieux travaille, accomplit sa besogne ».

A partir de ce poème, Vilar procède à une mise en dialogue, entrecoupée de chants et de jeux mimés, entre coryphée et « un chœur de douze à quinze membres ou, pourquoi pas, entre trois ou quatre coryphées. En quelque sorte, c'était revenir au dithyrambe grec ».<sup>787</sup> En marge du texte, il précise « musique » ou « silence ». « Musique d'été » pour les moissons ; « cor mélancolique » pour l'automne. Les étapes des travaux décrites par le dialogue Coryphée - chœur s'enchaînent. Elles sont ponctuées par des jeux mimés, « jeu de construction de la charrue », « jeu de la moisson », « jeu du battage »... Les saisons sont annoncées par les oiseaux, cri de la grue pour l'automne, chant de l'hirondelle pour le printemps. Véritable hymne bucolique à la gloire du travail de la terre, dans la plus parfaite harmonie et le total respect des rythmes, car « le désordre est le pire des maux ».

Dans son introduction Vilar précise que ce ne sont pas là des vers : pas le moindre souci de prosodie ; « les passages à la ligne » indiquent le moment où l'interprète doit marquer un temps d'arrêt, autrement dit « l'obligatoire respiration du texte ». Il précise sur le texte « les syllabes longues » et « les accents toniques », ce afin de faciliter la scansion et le travail de l'acteur qui doit « retrouver les rythmes » et « déclamer à plein chant le texte ».

Ultime adaptation de Vilar, *La Paix*, « transcription moderne d'après Aristophane », est la seule réalisée par lui, fin 1961. » Il la qualifie de « comédie politique. » La guerre d'Algérie touche à sa fin. Déjà, des pourparlers secrets sont engagés. Son vigneron Trygée, chevauchant un énorme bousier va, à l'image de celui du dramaturge grec, réclamer la paix aux dieux.

Vilar suit la structure d'Aristophane de très près ici encore, à l'exception de la chorale des enfants-guerriers et du sacrifice en l'honneur de la déesse de la paix, séquences supprimées. « J'ai conservé la construction, calqué sur Aristophane le déroulement du sujet ».<sup>788</sup> Par contre, il gomme systématiquement toutes les allusions à l'actualité grecque pour leur en substituer de nouvelles puisées dans l'actualité contemporaine. Et d'expliquer que s'il existe une possibilité de procéder à une transcription moderne, c'est « dans le texte » et non dans la construction. Les exemples d'Aristophane - allusions aux guerres entre Sparte et Athènes, dénonciation des fauteurs de guerre et autres bellicistes de tout poil ; attaques contre les sophistes, critiques contre Sophocle, satire d'Euripide - restaient illisibles pour la quasi-totalité du public français. Vilar donc multiplie les allusions politiques à l'endroit de personnages comme de Gaulle, de la guerre d'Algérie... L'adaptation présente également un

---

<sup>788</sup> Entretien avec Verdot, *Le Figaro littéraire*, 16-12-1961.

véritable florilège de clins d'œil à propos des avatars - heurs et malheurs – du TNP ; à l'égard de Sophocle « joué en ce théâtre » ; de Corneille avec le récit du combat contre les Maures ; d'Aragon de « Hourrah l'Oural ! »

Toutefois, l'ensemble reste un rien terne, poussif parfois. Les plaisanteries, les calembours style chansonniers ne retrouvent pas la verdeur, la truculence, la vivacité des obscénités et des goujateries scatologiques du conservateur Aristophane devenu le porte-parole du pacifisme. Vilar reconnaît l'échec de l'entreprise : « il ne manquait que le talent. Le mien, comme adaptateur. »<sup>789</sup>

### 5.3.3. *Les dramaturgies originales*

Un texte retrouvé dans *les Cahiers rouges* présente *Gail*.<sup>790</sup> Vilar définit l'œuvre comme une « fresque lyrique ». Gail et Niagail quittent leur patrie avec le troupeau pour vivre au loin leur amour. Un jour, Niagail est abusée par un vagabond. Elle s'enfuit. Gail élève l'enfant né de ce viol : voici « la paternité incertaine du futur sauveur de la patrie, X ». Violent, l'adolescent quitte Gail à la suite d'une dispute. Au hasard de ses errances, il rencontre Onsanguine, sorcière et fée qui s'éprend de lui. Pur et solitaire, il s'échappe, fait la connaissance du cantonnier qui lui offre d'ouvrir son chemin. Puis X incendie sa maison, la forêt, la ville voisine : les citadins s'entredéchirent et fuient la cité. Avec quelques adolescents restés auprès de lui, le sauveur lutte contre le feu, sauve un quartier du désastre, s'y barricade avec ses compagnons.

Deux ans après, les citadins tentent de reconstruire leur ville, dans un désordre anarchique où seuls comptent l'égoïsme et la ruse. La cité devient un capharnaüm inhumain. Parfois, quelques adolescents se prennent à rêver devant les murs clos du refuge de X et de ses compagnons.

Dans l'introduction Vilar précise : « Gail est accouplé à deux autres personnages, Niagail, « mon cœur » et Argail, « ma haine ». Selon les circonstances, les trois se répartissent le texte de Gail. Un dialogue s'instaure entre celui-ci et le chœur des citadins au cours duquel le héros dénonce « les tueurs de la cité » que sont les hommes et annonce l'arrivée de l'Egoïsme et de la Mort : « ô ma cité, voici tes deux nouveaux maîtres ». Egoïsme règne partout, mais Mort le met en garde : « l'heure viendra où ils [les hommes] seront les hôtes de ma maison ». Nouvel affrontement entre Gail et le chœur : la cité agonise, « partir, partir », fuir ces êtres vils décide Gail. Suit le dialogue entre le Fleuve et la Fontaine qui voit « la cité

---

<sup>789</sup> G.Ganne, *Douze minutes de vérité*, 1965, 149.

<sup>790</sup> « L'adolescent et le héros », *CR3*, 226, sd.

mourir » incendiée. Mais le Fleuve porte l'espoir. Sur ces rives, au loin, sept adolescents pleins de courage annoncent des jours nouveaux : « il me semble voir naître des héros. Ils sont les blés nouveaux de ta patrie. » La fresque s'achève par la rencontre entre le chœur des adolescents et la Mort. Celle-ci, si elle est prête à recueillir la carcasse de la ville mourante, porte aussi un intérêt certain aux jeunes. Mais le Coryphée veille et la chasse. Après la rude journée de labeur, sonne l'heure du repos : « nos souffrances feront renaître la cité ».

L'œuvre se développe en une sorte d'unité panthéiste où se côtoient humains, personnages allégoriques et éléments de la nature. La leçon est d'évidence : la cité des hommes est pervertie, rongée par tous les vices. Seule la pureté adolescente parviendra à la reconstruire. Nous avons rencontré ce thème dans les récits autobiographiques, quand l'adolescence dénonce la ville et la fuit pour préserver sa virginité. D'ailleurs réapparaissent ici le mentor Onsanguine et le cantonnier. Ce qui permet d'avancer l'hypothèse que l'œuvre est contemporaine d'*Hilda* et du *Voyage avec le cantonnier*, soit 1934-1935.

A mettre en relation avec *Gail, La Tragédie de la joie* qui ressortit à la même thématique. On retrouve certains personnages : Gail, Niagail, l'Egoïsme, la Mort, la Fontaine, le Fleuve... Quelques repères permettent de dater l'œuvre : dédicace à Lucien, le frère décédé en mai 1939 ; citations empruntées aux *Dieux et héros celtes*, paru en 1940 ; enfin, allusion au spectacle de Barrault présenté à Roland Garros en Juillet 1941, *Les Suppliantes*. Le texte de Vilar est donc selon toute vraisemblance du second semestre de 1941. Quand nous écrivons « texte », le terme est impropre : ce n'est qu'un projet très fragmentaire, tout au plus des orientations pour un travail à venir, dédié à Lucien : « c'est à ton frère mort que tu dédieras ce travail. Qu'il te soit en aide dans le sens de la pureté et de la beauté ».

A l'origine, présentée par un récitant, la désolante situation dans laquelle est plongée la ville : « désordre, désordre, désordre ». Malheureuse cité qui tente en vain de se défaire de « tous les mauvais levains » - vices, lâchetés, crimes - et peuplée par un troupeau docile et résigné. Qui la sauvera ? Qui fera renaître « les prairies grasses des vertus ? ». Qui, sinon l'adolescent accompagné de trois ou quatre compagnons dont les deux jeunes amoureux Gail et Niagail ? Mais pour reconstruire une cité nouvelle dont le ciment ne saurait être « qu'intransigeante joie » - d'où le titre oxymorique – il lui faudra vaincre. Vaincre les forces du mal, le Destin et sa horde de tueurs qui a pour coryphée l'Egoïsme ; et convaincre le peuple gémissant et son coryphée - mère, artisan ou poète. Le groupe des témoins de la cité - Mer, Fleuve, Fontaine, Arbre - n'est d'aucune aide. Nourri de tendresse et d'affection, il ne peut que consoler. Utopie ? « Pur, lucide, enthousiaste », l'adolescent se connaît néanmoins des limites. Que peut-il contre le magistrat dépositaire de la loi, car « on ne régit jamais une

communauté sans une loi sévère » - voici qui rappelle Retz. « Vouloir changer l'homme est entreprise de sous-préfet en vacances » lui déclare la vieille femme : « abandonne, mon fils, abandonne. » Et comment vaincre Morrigan, la déesse-sorcière celtique qui commande « aux forces intimes de la terre », alliée des tueurs du Destin ? L'adolescent y parviendra, et ils s'accoupleront, « symbole de l'union de la cité et de la terre nourricière hostile. » Tel est le canevas que l'on peut décrypter à la lueur de ces notes jetées en désordre.

Il n'est pas interdit d'avancer l'hypothèse que cette œuvre aurait pu entrer dans le cadre des grandes manifestations de propagande destinées à la jeunesse. Les remarques du type « spectacle joué à la lumière du jour », « le vers tragique pour spectacle de plein air doit être court » l'accréditent. Mais le travail à mener restait énorme ; « note de lectures nécessaires » : Corneille, *Les Perses*, *Œdipe-roi*, *La Bible*, et surtout l'ouvrage de Sjoestedt-Jonval. Se posait aussi le choix de la tonalité. Il fallait choisir entre lyrisme « genre *Les Perses* », ou le drame, et en ce cas, se référer à « la méthode de Racine », autrement dit « bâtir sur les seules passions des personnages » ; et pourquoi pas « une fresque dramatique », façon Shakespeare ? In fine, le projet resta dans les cartons.

*Le Dormeur distrait* porte la mention « 14, cité Falguière », ce qui permet de dater cette « courte farce » de 1939-1940, période à laquelle Vilar a trouvé refuge dans l'atelier de son ami Gatien. C'est là « un jeu de cirque ou de clown » précise-t-il dans l'introduction. Dès lors, intentions, mouvements, incidents doivent être « ostensiblement marqués ». Il ne faut pas craindre de « jouer à gros traits », d'improviser « le plus souvent possible », ce que soulignent les fréquentes notations « à trouver », « ad libitum ». La farce, constituée de deux scènes, conte l'histoire d'un dormeur distrait qui, enfin réveillé, multiplie les facéties burlesques. Le commissaire, l'ayant trouvé endormi sur la voie publique l'a déclaré « mort ». Avec son ami qui a charge de le tirer de son sommeil grâce aux objets les plus hétéroclites, il se rend donc chez ledit commissaire. Mais ce dernier ne veut rien entendre, refuse de le déclarer « vivant » : « affaire de mort, affaire classée ». Suivent un examen minutieux, une série de vérifications qui se concluent en un sabir sous lequel perce un raisonnement par l'absurde : « monsieur le mort, vous êtes libre ! Et qu'on ne vous y reprenne pas ».

De la même période, car ils portent la même adresse de Vilar, deux « divertissements » *Marc l'Aventure et les magiciens* présente deux jeunes randonneurs, Marc et Gobelet qui ont pour visée d'atteindre Pic - les Collines avant la nuit. Mais la fatigue les gagne. Sans la moindre victuaille, ils se réconfortent avec une gourde de rhum qui provoque l'ivresse. Sous l'effet de celle-ci, la fable entre dans l'univers de la féerie et de la magie. Nos deux randonneurs deviennent les jouets du magicien Olphar, de son serviteur Gin

Zébirque et de leur comparse Violante, ici jeune fille aguichante, peu après vieille femme diseuse de bonne aventure. Sottement raisonnants, Marc et Gobelet sont des proies faciles entre les mains des magiciens. Symboles du monde des humains, ils ne savent que saccager « la république des fleurs », royaume de la féerie. « Abandonne ce visage questionneur, cesse de te carrer dans ton bon sens quand se présente l'incompréhensible ou la magie », ordonne Olphar à Marc. Ce pourrait être là la leçon de ce « divertissement ».

Le second, *Ils ont vingt ans*, est très bref. Il porterait aisément « Les caprices des amours naissantes » en sous-titre. Jacques se livre à une scène de jalousie à l'endroit de Jacqueline. Il a tant insisté, que de guerre lasse, cette dernière décide de décliner l'invitation d'un ami de Jacques. Et à présent, Jacques prétend lui interdire d'adresser un mot d'excuses. Exaspérée, Jacqueline le chasse. Voici une banale pochade qui ne présente pas le moindre intérêt.

La première page de *La Réponse est pour demain* énumère la succession des scènes de chacune des deux parties, la seconde, la liste des personnages : Junio, Catherine, X le peintre, et aussi des voix : la concierge du théâtre, la grand-mère de Catherine, Albert, le tenancier du café. Il faut dater cette pièce toujours de la période 1939-1940, à la lumière de quelques remarques : « le peintre de Falguière », « je ne travaille plus depuis six mois » dit Junio et le monologueur évoque « la pauvreté, les soucis du midi » de celui-ci.

La pièce se déroule aux alentours d'une école de comédiens et du théâtre. Elève comédien et déjà figurant, Junio se livre à des exercices de diction entrecoupés de répliques du *Roi Lear*, d'*Hamlet* ou du *Malade imaginaire*. Survient Catherine, élève de première année. Ils jouent la séquence Lear-Cordélia de la scène du partage du royaume entre les deux sœurs. Le monologueur, sorte de serviteur de scène, annonce la chronologie, établit les liens entre les scènes, et commente brièvement l'intrigue. Il se veut aussi « la mémoire du Destin », reliant « les débris » des rencontres entre les deux jeunes gens qui se perdent de vue, se retrouvent, jusqu'à ce que Junio, au cours d'une promenade nocturne, demande la main de Béatrice. Celle-ci hésite, souhaite réfléchir, donnera sa réponse demain soir : « la réponse est pour demain » commente Junio.

La seconde partie ne comporte que douze pages. Rappel du plan des scènes, mais sur les six annoncées, trois seulement sont rédigées. Et encore, la troisième reste en suspens : « faire intervenir la scène de rue ou placer Catherine et Junio dans une sorte de pays de rêve » écrit Vilar indécis. Le monologueur est irrité par l'attitude de la concierge, madame Heureuse. En encourageant Catherine à se marier, « épousez, épousez », elle le prive ainsi de sa



gouvernance, lui qui entend régir « le sort des hommes ». La rédaction s'achève là. Encore une œuvre restée inachevée.

Dans « notes et documents pour une comédie (*La Confidente*) ou pour *Bacchus* », Vilar écrit : « pièce. Mettre en dialogues le long monologue de cinq à six pages ».<sup>791</sup> Ledit monologue est une lettre d'adieu, la fin d'un amour né dix ans auparavant. Faut-il y lire une réminiscence de l'épisode Marthe-Maurice ? Ce constat d'échec concerne donc très certainement *La Confidente*, mort-née, mais nullement *Bacchus*.

Argument de ballet, *Bacchus* conte la destruction de Thèbes par Bacchus, en proie au vice et à la déchéance sous le règne de Pentée.<sup>792</sup> En tuant le jeune Luccio, protégé du dieu, le roi a provoqué ce dernier qui se venge. Structuré en deux parties et onze tableaux, l'argument fait alterner les courtes scènes dialoguées entre le messager et le chœur des Thébains, exposant ainsi les différents épisodes de la fable, avec les ballets exécutés essentiellement par le chœur des Bacchantes.

Daté du vingt-cinq avril 1941, le texte dactylographié est corrigé de la main de Vilar. Une remarque permet de préciser approximativement ces corrections. Avant de foudroyer Thèbes, Bacchus passe par trois phases successives : « isolement - Solitude du dieu. Prière au néant ». Suit cette note de Vilar : « Bacchus dialogue avec d'autres personnages genre Wilson, Sorano... sur ces trois motifs ». Ces corrections sont donc tardives, de l'époque du TNP. Elles laissent subodorer que Vilar a peut-être envisagé de le réaliser.

Ecrite pour la Roulotte en 1941 à la demande de Clavé, menée d'un ton vif, alerte, *La Farce des filles à marier* ne manque pas de qualités. Dans la grande salle d'une ferme, quatre jeunes sœurs, pleines de santé : Opportune, solide, bien en chair, et qui a son franc-parler ; Faustina, la coquette autoritaire ; Bethsabée, timide et interrogative ; Scholastique enfin qui, passée par le couvent y a appris les principes d'une bonne éducation. La maison est bien tenue, chacune se chargeant d'une tâche spécifique. Vieux notaire cacochyme, bonhomme à l'autorité chancelante, Timoléon, le père, annonce l'arrivée de Toussaint, un prétendant. Riche, notaire lui-même, qui plus est venu de Paris, tant de références mettent les cœurs en émoi. Il va donc troubler la quiétude familiale. Scholastique est touchée par sa distinction ; et elle veut l'épouser. Telle autre reste indifférente, une troisième perplexe... C'est que Toussaint a de sérieux handicaps : il est vieux, laid, souffreteux. Quand, coup de théâtre, voici qu'on annonce l'arrivée de quatre beaux étalons, les quatre fils Bonnaventure, jeunes et vigoureux garçons de retour au pays. Ils recueillent sur le champ les faveurs des

---

<sup>791</sup> « Notes et documents pour une comédie (*La Confidente*) ou pour *Bacchus* », 6 f.m.1941.

<sup>792</sup> « Documentation, esquisse, canevas pour *Bacchus* », CR2, 63,1941.

quatre prétendantes : « quatre beaux gars amoureux de mes quatre phénomènes » se réjouit Timoléon. Pauvre Toussaint ! Dès demain, on le raccompagnera au premier train.

*La Mère*, datée de mai 1943, est à rapprocher d'*Antigone*. Cinq ans après l'adaptation de l'œuvre d'Euripide, Vilar reprend le thème. La pièce démarre par un dialogue entre le chœur des adolescents et le Coryphée à propos de la mère, « source de vie ». C'est là un hymne chaleureux à la gloire de celle-ci, « don sanglant de sa chair », la mère qu'il faut « chanter », car elle n'est qu' « amour et offrande ». Dialogue construit en vers libres, sortes de stances avec des reprises de leitmotifs, accompagnées de tam-tam.

Puis on passe à Thèbes : « c'est l'histoire de Jocaste que nous allons conter. » Jocaste, la mère douloureuse, la mère qui a mis au monde « deux frères ennemis ». Pour mettre fin à la guerre fratricide, elle a demandé une trêve et exigé une rencontre entre Étéocle et Polynice. La confrontation échoue. Polynice ne réclame que son droit, le respect de l'accord. Il accuse son frère d'avoir « violé les serments ». Refus d'Étéocle : « régner est mon droit ». Et, si pour régner, le droit doit être violé, « il faut violer le droit. » Jocaste implore, « renoncez à la guerre. » Étéocle chasse Polynice, « ennemi de Thèbes ».

Devant l'échec de la négociation, Jocaste fait montre d'une fermeté toute nouvelle : « ma chair ne fut jamais qu'amour, et vous n'êtes que haine ». Elle giflé ses deux fils, les fait enchaîner l'un à l'autre et décide de faire appel à « son troisième enfant », le peuple de Thèbes, contre ses enfants : « je vous tuerai ou je mourrai ». Qu'on entraîne Polynice et Étéocle : « avant que d'être tien, ce peuple fut le mien » dit-elle à l'adresse de ce dernier. C'est elle qui désormais régnera, avec l'appui des chœurs : « Jocaste parle vrai » ; « paix sur la terre » ; « paix à la mère qui fait régner sa rigoureuse justice. » La pièce se clôt sur un nouvel hymne à la gloire de la mère, dialogué entre le chœur des Thébains et le coryphée, avec des reprises de l'hymne initial.

L'originalité de Vilar - et elle n'est pas mince - consiste à briser l'invariant d'une Jocaste effacée, suppliante et faible, et d'en faire une femme déterminée qui n'hésite pas à morigéner et à châtier ses deux fils qui se conduisent comme des marmots capricieux, et à prendre le pouvoir pour mettre un terme à la guerre. Cette proposition ne manque pas de séduction et on aurait pu souhaiter la voir réalisée.

*Des Personnes inutiles*, ou la pièce aux vingt-huit titres, « à mi-chemin entre Crébillon et Marivaux » juge Coussonneau.<sup>793</sup> Cette première version est rédigée en 1939-1940, entre la seconde démobilisation de Vilar et son licenciement de l'Office du blé. C'est cette version

---

<sup>793</sup> Coussonneau, entretien, Paris, 23-5-1991

qu'il soumet à Giono durant l'été 1940. Et il faut supposer que c'est le même texte qu'il lit à Jeune France, Lagénie précisant l'avoir entendu « au cours de mes séjours dans la capitale en ce printemps 1941 ». En effet, la seconde version porte la mention « Sète-Collias 1941 ». Elle est donc écrite durant l'été, en période de vacances avant la première tournée de la Roulotte qui commence le vingt-cinq août.

Les trois actes *Des Personnes inutiles* se déroulent dans « un parterre-jardin de fleurs », chez Humilis, « dans le plus beau pays du monde ». Une nuit, Rougecoeur a surpris un homme - qu'il avait blessé au bras - sortant de la chambre de sa maîtresse Léonor. Il décide de confier celle-ci à son ami, le philosophe Humilis, lequel prépare une fête nocturne avec son protégé, l'adolescent Ninio. Llo, jeune sœur d'Humilis, reçoit un courrier d'Octave, son amant. Il annonce son arrivée et fait allusion à une querelle avec « un monsieur jaloux ». Llo conclut « il m'a trompé, Ninio, je ne l'aime plus » Octave survient. Llo le repousse et le cache dans la maison.

« Musiciens en coulisses », la fête nocturne bat son plein. Les personnages revêtent des masques et ainsi dissimulés multiplient chassés-croisés et quiproquos. De péripéties en péripéties, Rougecoeur soupçonne Léonor de l'avoir trompé avec Humilis. Il apprend la présence d'Octave, son rival - reconnu à la blessure au bras, instrument de la reconnaissance en usage dans la tradition théâtrale. Il se hâte de confier à Humilis que Llo cache un amant. Dépitée, Llo va vers Ninio qui lui avoue son amour.

Humilis a-t-il trompé Rougecoeur ? Et Octave, Llo ? Sans doute répondent les deux accusés, « mais ce n'était que caprice » sans importance. Découvert, Octave va se battre avec Rougecoeur. Du balcon où elle s'est réfugiée avec Ninio, Llo supplie son frère de protéger Octave : « il m'a déjà aimé » confesse-t-elle. Sur quoi Ninio se suicide.

C'est l'adolescent, l'être le plus fragile, celui qui n'a pas encore été blindé par le cynisme des adultes qui fait les frais de ces jeux cruels. Qu'advient-il des autres personnages ? Maladroit, le dénouement manque pour le moins de clarté. La pièce s'achève dans la confusion. D'ailleurs, tout l'acte trois traîne en longueur : les personnages sans cesse se répètent, l'intrigue n'avance pas, absence totale de tempo. Visiblement, Vilar ne sait plus comment clore l'œuvre, ou n'y parvient pas.

La seconde version devient *Dans le plus beau pays du monde*. Les personnages sont précisés : âges, traits de caractérisation, « Femme dans sa pleine beauté » pour Léonor ; « gueule de boxeur, sympathique » pour Octave ; « loin d'être jeune, voix séduisante » pour le musicien. Tout comme les décors : « terrasse de jardin - sièges et canapés. » L'intrigue est menée plus vivement. Elle commence chez Humilis avec l'arrivée de Rougecoeur et de

Léonor. Deux modifications importantes apparaissent : perdu de vue depuis dix ans, Humilis a changé. Lui confiant Léonor, Rougecoeur prend des risques. Hier ami loyal, il est devenu un Don Juan : « je n'ai plus de principes. J'aime cocufier ». Autre fait nouveau, l'inceste Humilis-Llo. « Je hais Humilis » confie Llo à Ninio, « c'est mon amant, il fait des autres ce qu'il veut. » C'est ce qui lui interdit de révéler à son frère sa relation avec Octave. D'autre part, découvrant Léonor, elle avoue être amoureuse d'elle. « Llo est une énigme » constate Humilis.

L'heure de la fête nocturne arrive. On prend les masques : plus de visages, plus de douleurs. Femme fatale, à présent c'est Léonor qui mène la danse. Humilis et elle s'avouent leurs réciproques désirs l'un pour l'autre. « Je ne refuse jamais ce que je puis donner » proclame-t-elle. Elle confesse avoir aussi un fort penchant pour l'adolescent Ninio. Et c'est elle qui entraîne Octave dans « le coin oublié » du parc.

A l'aube, on se dévoile. Les masques s'arrachent dans la cruauté. Dans les bras d'Octave, Llo s'adresse à son frère : « ce qui me lie à lui est comme ce qui m'a liée à toi ». Et Octave à Humilis : « est-elle votre sœur ou votre maîtresse ? ». Humilis chasse Llo qui part avec son amant. « Je ne sais plus te croire » dit Rougecoeur à Léonor, et ils sortent ensemble. Resté seul, Humilis emporte le corps de Ninio.

La structure générale est conservée, mais de nombreuses répliques qui se répétaient sont supprimées ; les personnages, plus affirmés, mieux dessinés. Les rencontres Humilis-Rougecoeur, Léonor-Octave, Llo-Octave, adroitement explicitées, gagnent en vraisemblance. Il semble que les réserves exprimées par Valde aient été entendues. L'ambiguïté des uns et des autres - Humilis, Llo, Léonor - prend un tour totalement absent dans la première mouture. Le ton de l'ensemble, nettement accentué vers le libertinage, penche davantage vers Crébillon que vers Marivaux, si on reprend la remarque de Coussonneau.

Après l'échec de Valde, fin 1941-1942, Andrée Vilar confirme : « Vilar a retravaillé cette pièce. Il me semble que Darras avait voulu la monter ».<sup>794</sup> Vilar revoit encore ce texte en 1949.<sup>795</sup> Peu de modifications dans cette troisième version. Sur un des exemplaires, il écrit : « corrections dictées à Melly Touzoul, 7, rue de l'Estrapade. Tapé en 1970 ». Suivent les précisions :

- Manuscrit A : *Des Personnes inutiles*, première frappe, corrigée.
- Ne pas se séparer de ce manuscrit, sauf pour une nouvelle frappe.
- Manuscrit B : prêt à Darras, le samedi 17 Octobre 1970<sup>796</sup>.

---

<sup>794</sup> A.Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>795</sup> cf *Mo* 8-5-1949. (Déjà cité.)

<sup>796</sup> Ce qui confirmerait les dires d'Andrée Vilar.

- Manuscrit C : confié à Puaux, bureau du Festival, ch.d'Antin.
- Manuscrit D : dans ma bibliothèque, rue de l'Estrapade.

Vilar rajeunit Rougecoeur et Humilis : « trente ans, peut-être trente-cinq », au lieu de quarante. Dans un autre ordre d'idées, l'important à relever, ce sont les tentatives successives de distributions retrouvées dans les documents. Sur l'un d'eux, biffés, on distingue d'abord les noms de Printemps, Debucourt, Larquey, Fresnay. Dans une autre colonne, on lit : Moreau, Sorano, Vilar, Bouquet, Gérard - ce prénom barré est remplacé par Wilson, Moulinot. On peut conclure que Vilar a envisagé une première fois de réaliser la pièce avant le TNP ; puis durant la période TNP, sans doute avant le décès de Philipe - fin 1959 ; et même après, puisque son nom disparaît. Et plus tard encore car le second document indique : Lecouey, Georges (Wilson), Vilar, Gasc, Daniel (Sorano), Moni (Monique Chaumette ?). Vilar n'a jamais renoncé à monter l'œuvre qui très certainement lui tenait le plus à cœur : et ceci en totale contradiction avec la déclaration faite à Coussonneau, précédemment citée.<sup>797</sup>

*Le Dossier Oppenheimer*, une « pièce-document » peut-être « une voie nouvelle ouverte au théâtre »<sup>798</sup> dit Vilar. Son texte est établi à partir des minutes de la Commission de sécurité de l'énergie atomique publiées aux Etats-Unis en 1954. Il a consulté également le montage d'Heinar Kipphardt, *En cause, J.R. Oppenheimer*, réalisé en 1964 par Piscator.

Le texte de Vilar est fait exclusivement des questions des trois juges qui mènent l'enquête, des réponses d'Oppenheimer, des déclarations des témoins et des interventions des avocats - avocats de la Commission et avocat du professeur - telles qu'elles ont été relevées dans la sténotypie du procès : « Quand le théâtre dispose d'un document aussi extraordinaire que celui édité par Washington, (...) il me semble que l'affabulation est dangereuse. »<sup>799</sup> La difficulté réside dans le choix à faire lors du découpage : « cent heures d'enquête » et un « document de 992 pages » à réduire à deux heures quinze de spectacle.<sup>799</sup> Il convenait, également de rendre avec « rigueur et sobriété » le climat d'hystérie de la chasse aux sorcières déclenchée par le maccarthysme. En 1954 aux USA, la bête du Gévaudan, c'est le communisme. Les scrupules d'un homme dans un moment de conscience et de probité sont immédiatement effacés au profit des relations qu'il a pu entretenir à telle étape de sa vie avec des personnes, des amis soupçonnés d'allégeance au marxisme.

« Ce cas exemplaire de notre temps » permet au théâtre de tenir son « rôle de révélateur », un sujet éminemment théâtral, car il n'est pas de théâtre « sans tension

---

<sup>797</sup> cf 5.1. « Pourquoi écrire ? »

<sup>798</sup> Entretien, M. Tillier, *Le Figaro littéraire*, 3-12-1964.

<sup>799</sup> « Préface », 5-7.

dramatique ni sans contraintes ». La tension dramatique est imposée par l'attente du verdict. Les contraintes résultent du cadre même de cette « série d'auditions » comme elles résultaient chez les classiques « du corset de l'alexandrin et des trois unités. » Cas exemplaire également car cette affaire « pose des problèmes qui sont de tous les temps. Et tout particulièrement ceux de la justice », <sup>800</sup> telle est la leçon que tire Vilar de ce travail.

---

<sup>800</sup> « Le cas Oppenheimer : un cas exemplaire », *Planète*, n°20, janvier-février 1965.

#### 5.4. *Ecrire, impasse ou renoncement prématuré ?*

Dresser le bilan de cette tentative - de cette tentation - d'écrivain que Vilar lui-même considère comme un échec, n'est pas chose aisée. Il conviendrait d'ailleurs d'aborder d'autres formes d'écriture dont il a usé. Traiter dans cette rubrique du *Memento* par exemple, ou encore du *Tableau de service* pourrait paraître un paradoxe. Il n'en est rien.

On le sait, les « notes » du tableau de service placardées dans les différents lieux de passage d'un théâtre ont pour but d'informer l'ensemble des personnels - et pas uniquement les comédiens - de tous les problèmes de la vie quotidienne de l'entreprise qui ont trait précisément au « service ». Le memento - « souviens-toi » a pour fonction, lui, de garder trace. Le *Memento* publié par Delcampe commence grosso-modo au début de la seconde saison TNP - le 29 Septembre 1952 - et prend fin au seuil du second contrat de Vilar - le premier septembre 1955. Mais bien qu'irrégulière parfois – et Vilar le regrette – la notion de memento est pérenne chez lui. Contrairement à l'affirmation de Delcampe, l'ouvrage édité est bien loin de constituer une « publication intégrale ». <sup>801</sup> Le choix qu'il a fait reste arbitraire. Vilar rédige un memento bien avant le TNP et le prolonge bien après 1955. Il suffit de parcourir les fréquentes annotations éparses dans ses archives - « noter », « se souvenir », « garder », « ne pas oublier » - pour mesurer la constance du phénomène. Vilar a une âme d'archiviste qui frôle la manie. C'est selon lui une nécessité : « telle phrase, rédigée en hâte (...) rappelle l'histoire qui l'a provoquée. Il faut donc s'imposer de noter ». <sup>802</sup>

Que contient le *Memento* ? A coup sûr, le résumé de faits, d'événements, de circonstances ayant trait à la vie professionnelle. Mais au-delà, ces notes sont sources d'anecdotes parfois plaisantes, de conseils à lui-même, mais aussi de regrets, de colères, de rêveries : il y a là un authentique auto-portrait. C'est le lieu où la légendaire - et bien réelle - pudeur de Vilar s'efface, laisse apparaître à nu l'homme, sa sensibilité, ses joies et ses douleurs, ses hésitations, ses échecs, ses contradictions. Un livre de confidences : il écrit ce que l'introverti qu'il est ne parvient pas à dire. Il évoque « les heures entières » passées à errer « à l'intérieur de [son] moi » ; et lorsqu'il en prend conscience, cette confession l'irrite : « ce journal - ou plutôt ce memento - en témoigne aujourd'hui. Et cette complaisance m'écoeure. » Et alors même qu'il ajoute « donc, stop », <sup>803</sup> il se hâte d'oublier la mise en garde et rechute dans l'introspection.

---

<sup>801</sup> Lettre de Delcampe, 14-11-1990.

<sup>802</sup> *Mo*, 24-2-1954.

<sup>803</sup> *Mo*, avril 1954.

C'est alors que l'écriture prend un autre ton que celui de la notation impersonnelle. On découvre dans ces passages du *Mémento*, mais aussi parfois dans les notes du *Tableau de service* un authentique talent d'écrivain. C'est avec solennité que Vilar répond au sénateur Debû-Bridel au sujet de l'abattement pratiqué sur la subvention accordée au TNP au prétexte de sanctionner une subodorée « activité politique ». Usant de la période, « au moment où vous prononciez ces paroles (...) nous nous trouvions en Allemagne pour remplir une mission de propagande française dans un pays que le « résistant » Debû-Bridel s'en souviendra peut-être, ne nous a pas toujours porté dans son cœur », Vilar n'hésite pas à rappeler à son juge des principes intangibles en matière de censure : « la tradition théâtrale française, peut-être l'avez-vous oublié est, depuis *Tartuffe*, une tradition de liberté ».<sup>804</sup>

Ici, courroux et indignation lorsqu'éclatent les attaques qui mettent en péril l'établissement chaotique du jeune TNP. Alors qu'il devrait soutenir une entreprise au service de la collectivité, l'Etat la sape ; c'est que « le gouvernement de monsieur Pinay n'est pas notre cousin ».<sup>805</sup> Là, condamnation brutale de tous ceux qui font preuve de négligence ou d'insouciance à l'égard des finances, des locaux ; frais de taxis, brûlures de cigarettes sur les tapis, le moindre manquement est relevé, dénoncé d'un ton qui n'admet pas la réplique : « faut-il que je prenne des sanctions ? Faut-il que je procède à des renvois ? Je ne le répéterai plus. »<sup>806</sup> Violence du ton à l'adresse des comédiens en retard aux répétitions : « en pareil cas, j'ai pour l'avenir une bonne dose de haine, et de mépris ».<sup>807</sup>

Ailleurs, ce sont gratitude, remerciements exprimés avec émotion et affection aux collaborateurs. Merci « d'avoir assuré cette première répétition sans un mot de lassitude » ;<sup>808</sup> merci pour le *Lorenzaccio* de Chaillot, plus encore « qu'en Avignon, une solide victoire ». Soudain, le ton se fait badin, primesautier. C'est alors l'esprit du libertin Vilar qui se manifeste, le Vilar un rien polisson. Pestant contre le manque de soin dont font preuve certains acteurs à l'égard des costumes, c'est avec élégance qu'il s'adresse aux comédiennes prises en défaut : « votre corset étant en piteux état, j'ai décidé de le renouveler, ne voulant porter atteinte, en quelque manière que ce soit, aux grâces dont la Providence vous a parées (...) A vous, parures de la troupe ».<sup>809</sup> Il est vrai que Mollien a droit à moins d'égards, lui qui s'obstine à vêtir à même la peau son costume de scène, dès lors brûlé peu à peu par la sueur :

---

<sup>804</sup> *Mo*, « lettre ouverte », 277-280.

<sup>805</sup> *Mo*, décembre 1952.

<sup>806</sup> *Mo*, 11-12-1954.

<sup>807</sup> Note, septembre 1947, Avignon.

<sup>808</sup> Note aux comédiens, 29-8-1947, Avignon.

<sup>809</sup> *Tableau de service*, 76 et 79.



« je te prie donc désormais de bien vouloir porter la chemise TNP. Je sais que tu comprendras ». <sup>809</sup>

Plume acerbe ou enjouée, rude ou légère, accusatrice ou affectueuse, celle de Vilar fait de lui un écrivain du fragment à la manière des mémorialistes qu'il affectionne, lui qui affirme « goûter aux ironies sédatives » de Chamfort et de Saint-Simon, lesquels, aux heures où il se sent « un peu pauvre et désert » sont « deux ombres extrêmement sensibles qui [le] secourent ». <sup>810</sup> Il est moins un écrivain de la longueur, de la distance. *La Chronique romanesque* s'avère parfois laborieuse, comme si l'écriture perdait de l'éclat. Dans la brièveté, elle atteint souvent l'élégance. Vilar y manie à loisir l'ironie, le sarcasme, la séduction après une colère, une indignation, une affection. Tout Vilar est là, divers jusqu'à l'imprévisible.

Plus généralement, on constate qu'il démarre de nombreuses choses, tant dans le récit que dans la dramaturgie, comme obéissant à des impulsions, des élans subits, puis délaisse. Il ne sait pas persévérer, remettre l'ouvrage à l'établi pour le conduire à son terme. La constance lui fait souvent défaut, handicap sérieux pour un écrivain. Il y a de la velléité dans ce comportement. Pourtant certains écrits auraient mérité d'être repris. En les remodelant, peut-être en les regroupant, il y avait là matière à produire une étude de l'adolescence, de ses inquiétudes, de ses espoirs, de ses rêves, de ses révoltes tout à fait digne d'intérêt, comme le prouvent la force, l'intensité présentes dans *Le Destin n'a pas double usage*, pour ne retenir que cet exemple.

Au plan de la dramaturgie, nous ferons l'hypothèse que Vilar est resté trop longtemps dans l'ombre des grands modèles - Euripide, Lope de Vega, Plaute - se contentant d'adaptations, n'osant pas suffisamment tenter l'œuvre originale. Sans doute lui a-t-il manqué l'expérience de la scène. A propos des jeunes auteurs, lui-même met l'accent sur cette nécessité. La spécificité de l'écriture théâtrale - structuration, conduite de l'intrigue, maîtrise du dialogue, sens du tempo - a besoin de subir l'épreuve de la scène pour permettre au dramaturge de progresser. Antoine ne cessait de le répéter dans ses chroniques dramatiques, demandant aux metteurs en scène de se mettre au service des jeunes dramaturges afin de favoriser leurs progrès. Sans doute sa principale pièce, *Dans le plus beau pays du monde*, n'est pas un chef-d'œuvre, encore que la dernière version soit nettement améliorée à la lumière de l'expérience du praticien. Quant à l'ultime *Antigone - La Nuit tombe* - elle pourrait se mesurer à d'autres sans grand risque.

---

<sup>810</sup> « Ce que je crois - Pour Grasset », sd, 2.

Toujours est-il qu'à moins de considérer l'écriture comme « la moins désagréable des médecines », <sup>811</sup> la carrière de Vilar écrivain apparaît bien comme un rendez-vous manqué. Mais a contrario de l'image figée que l'on a brossée de lui, cette tentative souligne combien a été difficile, incertaine, voire contradictoire sa voie. On reste étonné par la somme de travail fourni et la multiplicité des tentatives. Ecrire pour Vilar n'a pas été un caprice d'un soir. Certains de ses amis qui l'ont dissuadé de poursuivre trop prématurément ne se sont-ils pas trompés ? Nous restons quant à nous beaucoup moins catégorique. « A la fin de sa vie, il avait très envie de revenir à l'écriture » confie Andrée Vilar. <sup>812</sup> Lors de l'émission que Santelli a consacrée à Malraux, Vilar confie à Bouquet - avec qui il dit les textes de l'écrivain - son bonheur d'être à présent « débarrassé de [sa] charge » et poursuit : « je rentre à Sète. Je vais pouvoir écrire. C'est une bénédiction, comme d'entrer au paradis. C'est maintenant ce que je dois faire ». <sup>813</sup> Ecrire quoi ? Nous ne le saurons jamais. A Sète, l'attendait la capricieuse Atropos qui ne lui en a pas laissé le loisir.

---

<sup>811</sup> *CHR*, 320.

<sup>812</sup> A Vilar, entretien, Sète, 8-9-1980.

<sup>813</sup> Bouquet, entretien avec R Fouano, *CMJV*, avril-juin 2007, n°100.

## **Chapitre 6**

Le temps des semailles

1947-1954

*« Le soleil fatigué s'est couché dans l'or et la trace brillante de son char de flammes nous donne pour demain la promesse d'un jour splendide. » (Shakespeare).*



## 6.1. Le hasard d'Avignon

### 6.1.1. A l'origine, le poète

Dans les années de l'immédiat après-guerre, nous avons vu Vilar tenter de s'établir. Mais il doute d'y parvenir à Paris, où « le théâtre n'est pas une question de volonté, c'est une question de fric ».<sup>814</sup> Cette activité y est considérée comme « une évidence commerciale », un produit qui ne diffère en rien de « celui de l'industriel et du commerçant ».<sup>815</sup> Et Vilar d'expliquer que même si une mise en scène est réussie et engendre des bénéfices, cela ne constitue en rien une garantie pour l'avenir : « à la deuxième vous avez peut-être un échec. Alors, c'est terminé ».<sup>814</sup> Il sait de quoi il traite puisqu'après le succès de *Meurtre dans la cathédrale*, suivent deux insuccès, *Les Voix* et *Le Bar du crépuscule*. Pas de salle, pas d'argent, rareté donc cherté des matériaux - n'oublions pas qu'en 1947 subsistent encore les cartes d'alimentation - comment réussir face aux difficultés de tous ordres ? « A Paris, l'oxygène manquait. »<sup>816</sup> L'atmosphère théâtrale empuantie, Vilar rêve d'ailleurs, échafaude des projets fous : Casablanca, casinos, Addis-Abeba : « il y avait trop longtemps que l'on étouffait dans nos théâtres ».<sup>817</sup> Il éprouve l'impérieuse nécessité de chercher « une sorte de respiration » que de manière inconsciente, il ne retrouve pas dans « le métier qu'[il] exerçait à Paris ».<sup>818</sup> Il le confirmera bien plus tard : « je ne peux pas très exactement expliquer autrement que par une réaction physique ce fait d'avoir quitté Paris ».<sup>814</sup> Toutes ses déclarations concernant cette période concordent.

Il est une autre raison. Elle touche au répertoire en vogue dans la capitale. Vilar dit devoir rompre « avec le ton du huis-clos » du théâtre à Paris, avec « la philosophie sordide à laquelle il empruntait ». Ce qu'il dénonce « c'est le raz-de-marée anglo-américain » type Tennessee Williams ou encore Arthur Miller qui déferle sur les scènes parisiennes. Il ne voit là qu'un répertoire daté, une sorte de néo-réalisme qui rappelle « l'école d'Antoine avec

---

<sup>814</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>815</sup> « Le metteur en scène et l'œuvre dramatique », 1946. (TT 92-93.)

<sup>816</sup> « 33 propos sur Avignon », 1956. (Texte repris dans *Bref*, n° 48, juillet-Août 1961, *Le Vaucluse*, n°56, 3èT. 1963 ; *Avignon, 20 ans de festival*, 1966 ; *TSP*, 447-465. cf aussi Bugard, op.c.)

<sup>817</sup> Entretien, ch.de Rivoyre, *Le Monde*, 13-11-1950.

<sup>818</sup> Varda, op.c.

soixante-dix ans de retard ».<sup>819</sup> Il y revient en 1963 quand il affirme la nécessité de refuser alors « un naturalisme psychologique dont la base était le désespoir ».<sup>820</sup> Ultime motif qui l'invite à tenter ailleurs une aventure, c'est un constat qu'il fait à l'endroit du travail de ses aînés. Nourri par « l'école du Cartel », Vilar est convaincu que ses metteurs en scène sont parvenus à une sorte de perfection : « que faire de mieux que ce qu'ils avaient fait dans la boîte à l'italienne ? » C'est donc en « rompant avec eux » qu'il pourra faire « quelque chose de valable », par exemple, « reprendre le tréteau, la bonne leçon à tirer ».<sup>821</sup> Il n'a pas la prétention de faire mieux que ses aînés, il fait « autrement ».<sup>822</sup>

D'où Avignon : « voici vingt-quatre ans que j'ai choisi cette ville » déclare Vilar en 1970.<sup>823</sup> « Choisi ? » On veut bien. Vilar a-t-il choisi Avignon ? Ou plutôt, n'est-ce pas le hasard qui a choisi Vilar lequel, certes, était prêt à le saisir ? Hasard de rencontres successives : « la bonne chance voulut que tout naquît d'une rencontre avec le poète ».<sup>824</sup> Courant décembre 1946, il reçoit un courrier de René Char : « il est urgent que je vous voie ». Char a écrit le scénario et les dialogues d'un film, tiré de son texte *Soleil des eaux*, film qui doit être tourné au printemps 1947. Il a vu Vilar dans *Meurtre dans la cathédrale*. « J'ai pensé à vous pour jouer un rôle. » Char l'invite à se mettre au plus vite en rapport avec Yvonne Zervos, « une des principales intéressées » par ce projet, et ce afin d'arrêter un rendez-vous.<sup>825</sup> Enchaînement des hasards. Christian et Yvonne Zervos, galeristes à Paris, éditeurs de la revue *Les Cahiers d'art*, amis de Char, sont chargés de l'administration et de la production du film. Ils préparent pour Avignon une exposition de peintres contemporains - Braque, Léger, Picasso... à l'intérieur de la grande chapelle du Palais des Papes, du vingt-sept juin au trente septembre 1947. « Un jour d'avril 1947, Zervos me proposa de donner une représentation de *Meurtre dans la cathédrale* dans le palais, à l'occasion de cette manifestation ».<sup>826</sup>

Et Vilar de conclure : « j'ai répondu « non » tout de suite ».<sup>823</sup> Hésitations ? Désintérêt ? Il se dit à la fois « surpris et effrayé », lui qui en était alors « aux tout petits théâtres de confidences ».<sup>824</sup> Nous opterons plus volontiers pour une autre hypothèse : attitude

---

<sup>819</sup> Entretien, Th. Gontard, Paris, 24-1-1969 (cf « lettre à la *Revue internationale du Théâtre*, 1948, TSP 40-41.)

<sup>820</sup> *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Bablet-Jacquot, 1963, 153.

<sup>821</sup> Abadi, op.c.

<sup>822</sup> *Mo*, 9.

<sup>823</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>824</sup> *Avignon, 20 ans de festival*, op.c., 8-9.

<sup>825</sup> Lettre de Char, 12-12-1946. (Le titre initial était *Ceux qui dormaient dans les laines*. Le scénario conte l'histoire d'une usine de textile qui pollue une rivière très poissonneuse. « Un sujet qui paraît tout simple, mais écrit par Char » confie Vilar à Varda. Le film ne fut jamais réalisé.)

<sup>826</sup> « 33 propos... » op.c. (TSP, 458.)

délibérée de sa part : « on ne fait rien de valable sans avoir dit non » confesse-t-il en 1956.<sup>826</sup> Maintes fois Vilar évoque cette attitude - nous l'avons déjà relevée : Vilar, celui qui dit non ; celui qui dit oui - érigée par lui en précepte stratégique et qu'il résumera ainsi :

« Quand on te propose une aventure professionnelle importante, considère celui qui te fait cette offre, et d'autant plus qu'elle est considérable, comme ton premier ennemi. Recule d'abord. Refuse même. Laisse-le venir. Sache rompre. Romps. Puis fonce. Abasourdis le bonhomme par un plan double ou triple qui t'était proposé. Fonce. Il faut reculer d'abord, pour tâter l'ennemi. Puis foncer. Et guette la réaction »<sup>827</sup>

Comportement d'escrimeur, voilà qui en dit long. Sous des apparences de fausse ingénuité, Vilar s'avère un redoutable bretteur mâtiné d'un rien de machiavélisme. Il n'est pas qu'un naïf. Effectivement, quelques jours plus tard, il propose à Zervos trois créations, lequel à son tour ne peut que décliner l'offre pour cause d'insuffisance budgétaire. Il faudrait voir le maire d'Avignon, le docteur Pons et Charpier, son adjoint aux Beaux-Arts. Zervos les connaît bien. « Je peux vous donner un mot d'introduction », propose-t-il à Vilar. Flanqué de Cazeneuve, le metteur en ondes qui régira *Tobie et Sara*, et de Coussonneau pour les repérages des lieux,<sup>828</sup> « je pris le train pour le Comtat ».<sup>829</sup> C'est un programme complet que Vilar présente au maire : « trois créations. » Une pièce d'un jeune auteur, Maurice Clavel, *La Terrasse de midi* ; *Richard 2* ; *Tobie et Sara*.<sup>830</sup> « A jouer l'aventure, il fallait la jouer entièrement » proclame-t-il.<sup>829</sup> En effet, un réalisateur sans moyens mais qui refuse de « se mésallier avec des commanditaires » qui ne manqueront pas de le trahir, plutôt que de « vouloir la gloire à Paris », dans des conditions qui ne respectent pas sa liberté, doit préférer la province où il sera « libre esthétiquement ».<sup>831</sup> Il ne tardera pas à mesurer que la liberté est une fleur aussi rare à Avignon qu'à Paris.

Pourtant, il sait qu'un tel projet est fou, « parce qu'il est fou de créer en sept jours trois œuvres avec les mêmes comédiens ». Mais la difficulté ne doit aucunement interdire cette « folie » : « si vous êtes jeune, en pleine force de l'âge, (...) il faut y aller, sinon on ne le fera pas par la suite ».<sup>830</sup> Vilar revient fréquemment sur cette notion d'aventure dont procède selon lui toute tentative théâtrale. Elle est chez lui d'une fréquence quasi-obsessionnelle.<sup>832</sup>

---

<sup>827</sup> « Memento », *CRI*, septembre 1962, 6.

<sup>828</sup> Varda, op.c.

<sup>829</sup> *Avignon, 20 ans...* op.c, 9.

<sup>830</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>831</sup> M. Abadi, op.c.

<sup>832</sup> « Un jeune régisseur est un inconscient, car il faut ignorer bien des choses pour agir ». (Note, sd) « Un chef de troupe devrait d'abord être un aventurier, un chef de commando ». (Projet de lettre, août 1960). « Une aventure incline à quelques folies totales » (« Dix ans de mise en scène au TNP », 1961, *TSP* 255).

« Plus j’y réfléchis, plus je me dis qu’à la place des responsables, moi, je n’aurais jamais accordé un seul franc à cette affaire » note Vilar dix ans plus tard.<sup>833</sup> « Folie » ou « sottise », à croire que le maire est aussi fou que le saltimbanque, qui, séduit, donne son accord et promet le soutien de la ville : « il a vu le maire, le docteur Pons, communiste, homme très cultivé, et son adjoint aux Beaux-Arts. Nous avons fait un accord avec la municipalité d’Avignon » précise pour sa part Chrystel d’Ornhjelm.<sup>834</sup> Voici comment naît la semaine d’art dramatique, futur festival que Vilar siglera plus tard « FADA » pour Festival d’Art Dramatique d’Avignon.<sup>835</sup> Puisque folie il y a, à présent il faut l’assumer.

### 6.1.2. Vilar au pied du mur

Dans un premier temps, il convient d’organiser, de gérer. Vilar qui connaît ses limites - voire son incompetence - en la matière fait appel à Chrystel d’Ornhjelm et au CEAI.<sup>836</sup> « Un jour de mai 1947, Vilar, que je connaissais, est venu me trouver pour me dire : On me propose d’aller à Avignon ». Il sollicite le CEAI pour assurer l’administration de la Semaine d’Art. Le comité de direction de cet organisme donne son accord.<sup>837</sup> C’est ainsi que le CEAI gèrera le festival durant les cinq premières années de son existence, de 1947 à 1951. A compter de 1952, c’est l’équipe administrative du TNP, dirigée par Rouvet, qui prendra la suite.<sup>838</sup> Appartenant à une famille de diplomates suédois en poste à Paris, après avoir fait Sciences Po, Chrystel d’Ornhjelm, grâce à ses relations, crée en 1946 avec quelques amis le CEAI, association relevant du cadre de la loi 1901. L’idée était de « réunir un certain nombre de métiers d’art et d’artistes ».<sup>839</sup> Le but est de constituer à Paris un pôle international d’échanges artistiques : encourager et aider des créations françaises, les promouvoir en France ou à l’étranger ; inviter des réalisations étrangères.

---

<sup>833</sup> « 33 propos... », op.c (*TSP*, 460).

<sup>834</sup> Ch. d’Ornhjelm, « Vilar nuit », op.c.

<sup>835</sup> Le terme « festival » n’apparaît qu’en 1948. (In « Vilar parle », *TSP*, 110).

<sup>836</sup> Cercle d’échanges artistiques internationaux. (Le CEAI est composé de 140 membres, de manière paritaire : 70 représentants des industries d’art-éditeurs, joalliers, soyeux, haute couture... et 70 représentants des professions artistiques – sculpteurs, peintres, écrivains, cinéastes, hommes de théâtre. A ce titre se trouvent là Juvet, Barsacq, et bien évidemment Vilar, « un jeune metteur en scène remarqué les années précédentes » [Ch. d’Ornhjelm, « Vilar nuit », op.c.]. L’immeuble du théâtre des Champs Elysées abrite le siège social de l’association dont le président est le parfumeur Guerlain. Chrystel d’Ornhjelm devient secrétaire générale. En octobre-novembre 1946, L’UNESCO fête sa naissance à Paris. Le CEAI est chargé de l’accueil, de l’hébergement des troupes invitées et de l’organisation des manifestations au TCE. « Ce fut une réussite, d’où le renom de l’association »). [Ch.d’Ornhjelm, « Vilar nuit », op.c.].)

<sup>837</sup> « Le CEAI et le festival d’Avignon », 2.

<sup>838</sup> Ch. d’Ornhjelm, « les cinq premières années du F. d’A », *L’Herne*, 200.

<sup>839</sup> In « Vilar nuit », op.c. (Rappelons toutefois que Vilar a sollicité les amis sétois.)



Dès lors, Vilar passe le relais à d'Ornhjelm - c'est elle qui traite désormais avec le maire. Elle sait Vilar rétif devant les démarches administratives : « aller chercher de l'argent pour le festival, il ne l'a jamais fait. Il a fait une démarche auprès de Jeanne Laurent et c'est tout ». Et de poursuivre que sa tâche à lui, « c'était le boulot artistique. C'est pour cela qu'il m'a demandé de faire le reste ». <sup>839</sup> Toutefois, il exige d'être informé de tout dans les moindres détails, « demande des comptes rendus financiers régulièrement ». <sup>839</sup> Confirmant par courrier en date du neuf juin 1947 la collaboration du CEAI au maire, Chrystel d'Ornhjelm sollicite une subvention de la ville. Elle fait jouer ses relations et obtient par exemple une subvention du Commissariat d'Etat au Tourisme pour la Semaine d'Avignon, et ce grâce à un jeune chargé de mission nommé Georges Pompidou ; et aussi une autre de l'agence Havas-Exprinter. <sup>840</sup> Le vingt-trois du même mois, le maire l'informe que la ville prendra en charge l'installation des lieux - salles et scènes - grâce au Régiment du génie basé à Avignon et dont il a contacté le commandant. Il espère une subvention probable de l'ordre de vingt-cinq mille francs par représentation. En fait, par son insistance auprès des élus, il obtient le vote d'une aide de trois cents mille francs. <sup>841</sup> D'autre part, il recommande la constitution d'un « Comité de patronage et d'organisation », comité mis en place le trente et un juillet. <sup>842</sup> Communiste, le docteur Pons sait sa fonction menacée. N'oublions pas que 1947 est l'année de l'éclatement du gouvernement d'union nationale et de l'éviction du gouvernement des ministres communistes. Très favorable au projet, il entend mettre ainsi à l'abri des aléas politiques la pérennité de la manifestation. Dans ce comité siègent le préfet, le maire, des représentants de la Chambre de commerce, du syndicat d'initiative et des notables avignonnais. Y figurent également Vilar, Coussonneau et Char : au total, une bonne quarantaine de membres. Présidé par le docteur Bec, il a pour secrétaire monsieur Favier, assureur de son état et pour trésorier Monsieur Chabas. Le Comité a pour but de seconder le CEAI dans l'organisation de la Semaine, d'assurer le contrôle et la billetterie, de prendre en charge le transport et l'hébergement de la troupe. Il se doit aussi de solliciter des mécènes. <sup>842</sup> La mairie équipe les lieux, le CEAI administre au nom de Vilar, directeur artistique. La répartition des tâches et des responsabilités est donc clairement définie. Du moins, sur le papier...

Vilar propose les trois œuvres dramatiques et souhaite étoffer la manifestation par des concerts : « il me demande d'étudier un programme » rappelle d'Ornhjelm. <sup>843</sup> Elle prend

---

<sup>840</sup> In *L'Herne*, op.c, 191.

<sup>841</sup> Soit 14520 euros de 2005.

<sup>842</sup> « Le CEAI et le festival d'Av. », 2.

<sup>843</sup> *L'Herne*, op.c. 191.

contact avec la Radiodiffusion française avec laquelle elle a collaboré pour le Mois de L'UNESCO et au chef d'orchestre Roger Désormière, lui-même membre du CEAI. Elle obtient la participation de la section de Marseille de l'orchestre de la Radio pour deux concerts de musique ancienne et moderne programmés au Verger les sept et neuf septembre. D'autre part, Vilar pose d'ores et déjà le principe de la pérennité de la Semaine en précisant que ces représentations « inaugurent un cycle d'art dramatique (...) Nous voudrions pouvoir donner chaque année des spectacles dans ce Palais dans le cadre de fêtes exceptionnelles ».<sup>844</sup> Notons enfin que la manifestation est placée sous l'égide d'un Comité d'Honneur ayant à sa tête pas moins que le Président de la République et comprenant entre autres le Président de l'Assemblée Nationale, le Directeur général des Arts et Lettres et des personnalités de premier ordre : Copeau, Gide, Giraudoux, Braque, le professeur Mondor... L'affaire prend une dimension nationale et d'Ornhjelm fait montre d'un sens aigu du faire valoir. Elle alerte les grands titres de la presse parisienne : *Le Figaro*, *Le Parisien Libéré*, *Paris-Presse*, *l'Humanité*, *Le Populaire*... Plus tard, Vilar rappellera la part essentielle prise par la secrétaire du CEAI durant les premiers festivals : « il est juste que je rende hommage à celle qui m'a apporté depuis le début une aide efficace ».<sup>845</sup>

Retour au concret : comment se présente le financement ? En avril 1947, Vilar rencontre Jeanne Laurent. Celle-ci obtient de son directeur Jacques Jaujard et du secrétaire d'Etat Pierre Bourdan la somme de cinq cents mille francs.<sup>846</sup> Contrairement à l'affirmation de Gischia : « non il n'y avait pas de subventions, ni de l'Etat, ni de la municipalité »,<sup>847</sup> la Semaine d'Avignon a bien été subventionnée. « J'apportais plus de trois cents mille francs » précise Vilar.<sup>848</sup> Nous parvenons donc à un total supérieur à un million cent mille francs, total auquel il faut ajouter les subventions glanées par d'Ornhjelm dont nous n'avons pas retrouvé les montants.<sup>849</sup> L'apport de Vilar provient de connaissances et d'amis. Un collectionneur d'art de Boulogne sur Seine, sollicité par l'entremise de Supervielle,

---

<sup>844</sup> « La Semaine d'art dramatique », texte de présentation, 1947.

<sup>845</sup> *Bref*, n° 47, 1961.

<sup>846</sup> « Le Ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres : vu la loi des finances (...) ; vu le P.V de la séance tenue par la Commission des Théâtres parisiens le 9-6-1947 ; vu l'arrêté du 4-7-1947, arrête : Une subvention de 500.000 francs est attribuée à M. Jean Vilar pour les représentations des trois pièces suivantes à titre d'avance remboursable sur les bénéfices : *Richard 2* ; *L'Histoire de Tobie et Sara* ; *La Terrasse de midi*. Fait à Paris le 7-8-1947 ».

<sup>847</sup> In « Conversations vénitiennes », entretien avec D. Bablet, *l'Herne*, 41. (Quarante ans après, la mémoire de Gischia paraît défaillante. Elle est prise en défaut à plusieurs reprises : « nous avons fait Avignon deux ans avant de jouer à Chaillot ; ou encore, à propos de *Meurtre dans la cathédrale*, « Jean Vilar ne connaissait pas du tout l'anglais »).

<sup>848</sup> *Avignon, 20 ans...* op.c. 9.

<sup>849</sup> Soit au minimum 55.000 euros de 2005.

avance deux cent cinquante mille francs remboursables par traite le quatre août 1948. Et aussi « les amis sétois ». Evoquant Avignon 1947, Vilar rappelle « les amis qui nous aidèrent de leur confiance et de leur argent. Il faut ici remercier Antoine di Rosa et Paul Boyé ».<sup>850</sup> Mais pour convaincre, il faut parfois recourir au mensonge. Vilar le confessera plus tard : « il me fallut apprendre à mentir. Froidement. Puis de cette réalité basée sur des mensonges, des ruses et des sentiments les plus répréhensibles, je menais mon affaire ».<sup>851</sup> Mentir pour rassurer les interlocuteurs avignonnais et les assurer ainsi de la célébrité pour leur ville ; mentir pour promettre le succès aux comédiens engagés en annonçant la présence de la presse et du tout-Paris ; mentir pour séduire les créanciers... Di Rosa le confirme, narrant avec force détails selon son habitude l'irruption dans son entrepôt sétois, un jour de mai 1947, d'un « commando » constitué de Vilar, Clavel, Sylvia Monfort : « ils disent que des artistes prestigieux vont prêter leur concours, que toutes les personnalités de la capitale seront là, que le programme est prêt... » Mais il leur faut de l'argent. Et lorsqu'il s'insurge, répondant à Vilar « et les trente mille balles de 1943 ? », il lui est répondu que tout sera réglé grâce à cette affaire. Et pour le convaincre, on le conduit à Avignon, on lui montre les lieux, on le présente au maire, on l'invite au restaurant : « j'ai prêté cent mille francs, remboursés en deux fois, bien après ».<sup>852</sup> De leur côté, d'Ornhjelm et le Comité obtiennent du syndicat des transporteurs le paiement des voyages aller et retour Paris-Avignon pour la troupe ; le syndicat des hôteliers avignonnais propose une avance de cent mille francs.<sup>853</sup> Pourtant, la préparation de la Semaine d'art s'inscrit dans la précarité. « Le budget était dérisoire » notera Vilar.<sup>854</sup> Il aurait fallu de l'argent, plus d'argent, « mais si on s'était éternisé sur les questions d'argent, on n'aurait jamais fait ce festival ».<sup>855</sup>

Autre tâche, le repérage des lieux scéniques. C'est le souci de Vilar et de Coussonneau dès le premier voyage à Avignon. Outre le théâtre municipal, sont retenus le Verger d'Urbain 5 et la Cour d'Honneur du Palais. Celle-ci est à l'abandon, « un lieu théâtral dans le plus mauvais sens du mot (...) incommode pour qui doit fixer des soubassements scéniques »<sup>856</sup>. Dans un premier temps, Vilar souhaite installer la scène à l'opposé du puits. Mais recouvrir ce trou par un plateau est plus aisé que d'y installer les spectateurs. Il se laisse convaincre par

---

<sup>850</sup> « Lettre à un ami sétois sur les spectacles », 1949.

<sup>851</sup> « Festival 1 : notes et documents », *Bref*, n° 48, Juillet-Août 1961. (Repris dans « 33 propos... », op.c. *TSP* 463-4.)

<sup>852</sup> di Rosa, entretien, Sète, 28-10-1983.

<sup>853</sup> « Le CEAI et le festival d'Avignon », op.c., 2.

<sup>854</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (*TSP* 154).

<sup>855</sup> Varda, op.c.

<sup>856</sup> « Un lieu théâtral : Avignon », in Bablet-Jacquot, op.c 153.

l'architecte avignonnais Georges Amoyel qui dirigera la construction des pontonniers du régiment de Génie.<sup>857</sup> De juin à août, Vilar dépêche son homme de confiance, le régisseur-comédien de la Compagnie des Sept, Maurice Coussonneau. Ce dernier suit les travaux, établit les contacts locaux, sous le contrôle strict de Vilar qui lui transmet les moindres instructions par écrit. A ce propos, la lettre de Vilar du quinze août est édifiante. Les ordres donnés - car ce sont bien des ordres dont il s'agit - sont clairs, stricts. Il y a ce qu'il faut faire : veiller aux craquements des planches de scène ; à la déclivité du plateau de *Richard* ; à la préparation d'un décor « sobre et beau » pour *La Terrasse de midi* afin de faire accepter au public une pièce « qui risque de passer à côté de son attention » ; il convient d'expliquer le dispositif de *Richard 2* à l'aide « d'un plan propre et des mesures exactes » au risque d'être pris pour un fantaisiste. Il y a ce qu'il faut dire : le festival est prévu pour durer ; composé de « trois créations », il nécessite trois mois de répétitions ; il a obtenu du ministère « une aide nationale ; » il est géré par le CEAI qui a programmé à Paris des troupes prestigieuses comme la Scala de Milan ou le Old Vic de Londres, c'est du sérieux. A cet égard, « il est indispensable que tu dises que c'est notre camarade et patron Jean Vilar » qui a eu l'idée de ce festival, « Vilar, élève de Dullin, formé aux principes de Gémier » [?!?!] ; metteur en scène de Strindberg, de *Meurtre dans la cathédrale* ; interprète de l'archevêque, du Destin dans *Les Portes de la nuit* ; Vilar qui a obtenu le grand prix du Théâtre à l'unanimité de la critique : « attention », ce qui n'a « rien à voir avec le concours des jeunes compagnies. » Certaines remarques sont placées sous le sceau « confidentiel. » Il y a enfin ce qu'il ne faut pas dire : ne pas citer *Le Bar du crépuscule*, un échec. Coussonneau se doit de mettre l'accent sur la notoriété des collaborateurs : les peintres Gischia et Prassinis ; Les interprètes Dussane, sociétaire honoraire de la Comédie-Française : Montero, ex-comédienne de Lorca, « le grand poète et dramaturge espagnol. » Les moindres détails passés en revue, Vilar qui veille à tout et fait montre une fois encore de son extrême minutie, clot cette longue tirade de recommandations par une chute des plus savoureuses : « J'ai une énorme confiance en ton travail. Et c'est pour cela que je ne te donne aucun conseil. »<sup>858</sup>

Adossé aux trois entrées ogivales du mur sud, le plateau de la Cour est complété par deux plans inclinés latéraux à la face, côté cour et côté jardin : « la scène occupait la moitié de

---

<sup>857</sup> L'architecte Amoyel, membre du Comité, étudie les dispositifs de la Cour et du Verger - scènes et salles. Les plans sont réalisés par son agence. Il dirige les constructions gratuitement pendant cinq ans, second plateau de la Cour compris. (cf note « Le CEAI et le festival d'Avignon », 4).

<sup>858</sup> Lettre à Coussonneau, 15-8-1947, CR2, sn.

la Cour, fait architectural auquel je tenais particulièrement ».<sup>859</sup> Afin de délimiter avec netteté l'aire de jeu, « le ring » selon le mot de Gischia, est borné aux quatre coins par quatre mâts surmontés des bannières des protagonistes de *Richard 2*, taillées dans de la toile de jute et peintes par Valentine Schlegel, belle-sœur de Vilar. « Ces mâts rappellent les limites de l'espace réservé au tournoi, souvenir des fêtes du Palio à Sienne » écrit Jean Laurent.<sup>860</sup> Si souvenir il y a, nous retiendrons plutôt, quant à nous, celui tout simplement des joutes sétoises qui ont enchanté l'enfance et l'adolescence de Vilar et auxquelles il assiste chaque été. Tout y est ordonnancement et rite de spectacle : l'aire de jeu limitée par les bigues oriflammées, la musique d'ouverture, la présentation des barques en lice, les saluts du public au vainqueur... A propos de ce plateau, Vilar confesse en 1951 qu'il ne savait pas alors qu'un jour il serait qualifié par eux-mêmes de « tréteaux » pour la bonne raison qu'en 1947, « il n'existait aucun théâtre de tréteau ».<sup>861</sup> L'électricien avignonnais André Saquet dispose d'un matériel rudimentaire : quatre projecteurs de mille watts et dix de cinq cents watts - soit une puissance totale de neuf mille watts - empruntés au théâtre des Célestins de Lyon, commandés par des vieux rhéostats à sel techniquement obsolètes. Afin de perdre le moins possible de lumière, il se voit contraint de les arrimer sur les mâts. Quant au public, il a droit à des chaises de jardin rangées à même le sol : « c'était l'époque de la débrouille », témoigne Coussonneau ».<sup>862</sup> Tout fait défaut, tout pose problème : « les deux premiers jours, je me faisais un peu vieux. (...) Mettre deux mille chaises dans la Cour sera difficile ».<sup>863</sup>

Ce dispositif sera utilisé cinq années durant et ce n'est qu'en 1952 qu'apparaît un nouveau plateau conçu par Amoyel. A cette occasion, Vilar multiplie les recommandations à l'architecte, et ce jusqu'aux infimes détails – deux ampoules par miroir dans les loges, tables à accessoires... Il est surtout préoccupé par la sécurité, quatre accidents en cinq ans : « je sais trop à quel point ébloui par les projecteurs, un acteur ému par son jeu ne voit plus rien ». Il convient donc de couvrir par un plancher « la crevasse sud ». Le plateau, insonore, doit être transformable selon l'œuvre présentée. La tourelle de Saveron, trop éloignée, et dès lors source de perte d'intensité, chaque mât doit pouvoir supporter au moins cinq projecteurs. Il faut enfin réétudier le dispositif de la salle, envisager une sorte « d'hémicycle surélevé au lointain », ce qui permettra de supprimer les mauvaises places – visibilité et acoustique –

---

<sup>859</sup> « Entretien avec le public » Saint-Gratien, 1963.

<sup>860</sup> « Projet pour un livre... » op.c.

<sup>861</sup> « Journal », mai 1951, 1.

<sup>862</sup> Entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>863</sup> Coussonneau, lettre à Vilar, 14-8-1947.

d'augmenter la jauge, donc les finances. « Toute bonne architecture de théâtre concilie les obligations du plateau et celles de la salle ».<sup>864</sup>

Difficultés encore, en 1947, au Théâtre municipal pour la pièce de Clavel : « pas de cyclorama, pas de pendillons » consigne Coussonneau.<sup>865</sup> Quant au Verger, après débroussaillage et nettoyage - il était quasiment à l'abandon - son aménagement pose moins de soucis. Ce lieu, Vilar dira avec un rien de nostalgie qu'il constitua « le berceau pour nous des jeux français » : Claudel, Supervielle, Gide, Montherlant, Maulnier, Molière, Monnier. Divertissements, jeux d'amour, facéties « s'y marièrent avec une telle aisance et une si agréable complicité ».<sup>866</sup> Pourtant, devenu trop exigü ce lieu sera abandonné en 1954. Et jusqu'en 1963, Vilar ne disposera plus que de la Cour d'Honneur.<sup>867</sup>

### 6.1.3. La préparation artistique

« Dès la première année, j'avais ardemment désiré que les meilleurs comédiens de la jeune génération fussent là » confiera Vilar en 1956.<sup>868</sup> Certes, tous n'ont pas accepté. Mais aux côtés de leur doyenne, Béatrix Dussane, sociétaire honoraire de la Comédie-Française, participent dès la première année avec Cuny, Montero, les jeunes Michel Bouquet, Hermantier, Jorris, Leuvrais, Sylvia Monfort, Jeanne Moreau, Léonce Nogarède, Bernard Noël. Ils ont entre dix-sept et vingt-trois ans. « C'était mon premier contrat de travail. J'avais dix-neuf ans. Une profonde fraternité. Rien que d'y penser, j'en ai encore la chair de poule » confie Jeanne Moreau.<sup>869</sup> Présent dès 1947, Jorris-Meaulne jouera Rodrigue à dix-neuf ans : « Jean Vilar est venu chercher les gens au Conservatoire ». Il était dans les classes d'Henri Rollan et de Dussane : « Elle s'est fait engager. Une folie ! Elle est venue nous aider ».<sup>870</sup> Vilar rappelle que les comédiens « qui acceptèrent de participer le firent avec confiance ».<sup>871</sup> En 1948 arrivent Françoise Spira, Chaumette, Hirsch, Vitold ; et en 1949 Monique Chaumette, Nathalie Nerval, Denner, Sabatier. Lorsque Gérard Philipe apparaît à Avignon en 1951, avec ses vingt-neuf ans, il fait déjà figure de frère aîné. Le convaincre, lui, ce fut plus délicat. Contacté par Vilar, qui l'avait vu dans *Caligula*, une première fois en 1948 pour *le*

---

<sup>864</sup> Lettre à Amoyel, 10-8-1951, *CRI*, 190.

<sup>865</sup> Lettre à Vilar, op.c.

<sup>866</sup> « 33 propos... », op.c, 1956 (*TSP*, 458).

<sup>867</sup> Exception en 1958 : *Le Triomphe de l'amour* est présenté à Villeneuve-les-Avignon.

<sup>868</sup> « 33 propos... », op.c, (*TSP*, 449).

<sup>869</sup> In « Vilar nuit », op.c.

<sup>870</sup> J.P.Jorris, *CMJV*, n°102, avril-juin 2007.

<sup>871</sup> *Avignon, 20 ans... 9.*

*Cid*, Philipe refuse : « j'ai éclaté de rire. La tragédie, je ne suis pas fait pour ça ». <sup>872</sup> Mais en novembre 1950, c'est lui qui à son tour va proposer ses services à Vilar alors que ce dernier joue Pirandello à l'Atelier.

A Paris, les répétitions durent deux mois, juillet et août 1947 : au théâtre Edouard 7, *Richard 2* et *La Terrasse de midi* ; au studio d'essai de la Radio où Cazeneuve est metteur en ondes pour *L'Histoire de Tobie et Sara*. « Dans la journée, je ne sors pas d'Edouard 7. J'y répète de 8h30 à 13h30 et de 16h30 à 20h30 » écrit Vilar. <sup>873</sup> Le jeune Claude Confortès se souvient. Saute-ruisseau pendant les vacances, il entre par hasard au théâtre Edouard 7. Au foyer, il aperçoit des acteurs répéter : « une dame majestueuse, assise sur une chaise, écoute avec attention. On s'adresse à elle avec beaucoup de considération ». <sup>874</sup> La troupe s'installe à Avignon le vingt-sept août et répète dans les lieux durant une semaine. L'atmosphère de travail est sereine, joyeuse même en dépit des difficultés : « nous mangeons tous à la même table le même repas ». <sup>875</sup> Les personnalités logent à l'hôtel. Les autres sont hébergés chez l'habitant ou dans un lycée. « Mais c'était accepté. (...) Pas la moindre récrimination ». <sup>876</sup> En somme, un bon moment de compagnonnage, le phalanstère réinventé : « les conditions étaient celles de l'aventure et du romanesque ». <sup>877</sup>

Nonobstant, rude est la besogne. Vilar prend là une « dangereuse habitude » qui consiste à travailler « dans la fièvre, la hâte ». Somnoler, rêvasser, « habituelle maladresse à préparer un emploi du temps et à le suivre ». Voilà bien « un défaut personnel », la complexion de Vilar qui ne sait travailler que dos au mur. Par voie de conséquence, il impose un rythme « haletant et vain » à ses compagnons ». <sup>878</sup> Et pourtant, à le croire, la paresse n'est-elle pas « l'engrais le plus riche de l'homme à venir ? » <sup>878</sup> Un tel rythme donne lieu à trois générales en suivant, « avec les mêmes comédiens : une folie ». <sup>879</sup> Vilar se doit de veiller à tout : capes, parements de bottes, manchettes d'hermine, « il y a quelques manquements dans les costumes de *Richard 2* » écrit-il à Gischia. <sup>880</sup> Et Vilar de constater : « nous sommes allés au bout de nos forces ». <sup>881</sup> Certains jours, la lassitude aidant, le découragement s'empare de

---

<sup>872</sup> Philipe, cité in *Gérard Philipe*, Anne Philipe et Claude Roy, 126-7.

<sup>873</sup> Lettre à Coussonneau, 15-8-1947.

<sup>874</sup> Confortès, « jouer avec Vilar », *CMJV*, n° 105, juillet 2008.

<sup>875</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (*TSP*, 154).

<sup>876</sup> Varda, op.c.

<sup>877</sup> *Avignon, 20 ans...* op.c., 9.

<sup>878</sup> « 33 propos... », op.c. (*TSP* 462-463 ; 458).

<sup>879</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>880</sup> Lettre à Gischia, 10-8-1947, *CR2* sn.

<sup>881</sup> « Avignon et le travail », octobre 1947. (*TSP*, 438).

lui, le fragilise : surchargé de travail, accablé de défaillances », il prend conscience qu'il perd pied. Ces moments de désarroi, il s'efforce coûte que coûte de les dissimuler afin de conserver intacte la confiance de ses camarades.<sup>882</sup> Ce doute, ces inquiétudes fugaces ne seront pas du seul fait de la première expérience : « pendant près de cinq ans, ces représentations données dans le Palais des Papes auront été mon souci majeur ». <sup>883</sup>

Dès la première année, quelques escarmouches éclatent entre le directeur artistique de la Semaine et le Comité de patronage. Celui-ci contre les propositions de Vilar, lequel souhaitait deux mille cinq cents places dans la Cour, huit cents au Verger avec des prix d'entrées à cent, deux cents et trois cents francs. Le Comité décide de réduire respectivement à mille cinq cents et quatre cents places et augmente nettement les tarifs : cinq cents francs pour le Verger, cinq cents et mille francs pour la Cour.<sup>884</sup> Ces tarifs varieront ensuite, « le prix des places a certes changé en six ans »<sup>885</sup> note Vilar en 1952, et ils seront abaissés lorsque le TNP prendra la gestion du festival.

Mais fait rassurant qui ne peut qu'aider Vilar et l'encourager à surmonter les difficultés, dès la première année il est entouré de personnes dévouées et acquises à sa cause ; une brigade de bénévoles prête à effectuer les tâches les plus ingrates : balayer, nettoyer loges et coulisses, ranger et repasser les costumes, provisionner les brocs d'eau, peindre les toiles de jute, souffler même, l'heure de la représentation venue. Parmi ces inconditionnels, les sœurs Schlegel ; Elisabeth Prévost directrice d'une agence de spectacles, membre du Comité ; Elisabeth Barbier, romancière co-fondatrice des ATP ; ou encore Agnès Varda, photographe débutante, engagée au pair en 1948 : « on te loge, on te nourrit, tu fais des photos » lui propose Vilar ». <sup>886</sup> « Assistante d'assistant d'assistant, j'ai lavé, nettoyé, fait le ménage » :<sup>886</sup> pour causer comme les trissotins du temps présent, une cohorte de techniciennes de surface entoure Vilar.

Autre motif de satisfaction pour Vilar, la découverte de compétences précieuses. Autour du fidèle Coussonneau gravitent des personnes efficaces et très rapidement indispensables. Nous avons précédemment évoqué le rôle d'Amoyel, celui de l'électricien Saquet. C'est Amoyel qui présente Paul Puaux à Vilar. Ils collaborent tous deux à

---

<sup>882</sup> « 33 propos... », op.c. (*TSP*, 449-450).

<sup>883</sup> « Journal », op.c, 2.

<sup>884</sup> Réunion du Comité 14-8-1947, in « le CEA et le F.Av. », op.c, 3.

<sup>885</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (*TSP*, 154).

<sup>886</sup> Varda, op.c. (Agnès Varda, voisine et amie des sœurs Schlegel à Sète. Arrivée à Paris, il lui arrive fréquemment d'être la baby-sitter des enfants Vilar).



l'édification de locaux pour les colonies de vacances.<sup>887</sup> Gischia est là. Il propose Prassinou à Vilar, et l'année suivante Pignon. Avec lui, la costumière Aliette Samazeuilh qui déclarera, à propos de sa collaboration avec le peintre : « ayant visité beaucoup de musées, je connais fort bien les costumes des différentes époques et cela m'est très utile. Léon Gischia me laisse souvent libre ».<sup>888</sup> En 1948, Coussonneau amène Jean-Jacques de Kerday qu'il a connu à Toulouse au temps des Comédiens Routiers. Ancien acteur chez Rouleau, régisseur au Capitole, il occupe cette fonction au festival. Claude Planson, attaché de presse dans le secteur du cinéma, futur secrétaire général du TNP arrive à Avignon en 1949 : « j'y suis allé à la demande d'une actrice, Françoise Spira. C'était le troisième festival. J'ai aidé Vilar à organiser matériellement les festivals qui ont suivi ».<sup>889</sup> La même année l'éclairagiste Pierre Saveron est engagé : « j'ai fait la connaissance de Vilar par un ami commun ». Il est embauché en dépannage, « son électricien lui ayant claqué dans les mains ». Il se dit « atterré » par le côté rudimentaire de l'équipement. Est-ce là la raison d'un premier contact « glacial » de Vilar ? « J'ai failli repartir le soir même ». Avec étonnement, il découvre le plein air : « il donne une qualité, une intensité de lumière blanche qu'on n'a pas en salle ».<sup>890</sup> Et de préciser que disposant de soixante mille watts à la Cour d'Honneur en 1963, il lui en fallait quatre-vingt-dix mille à Chaillot pour obtenir un résultat identique. Vilar fait de lui le régisseur des éclairages.

Signalons enfin que les premiers contacts entre Vilar et Jean Rouvet datent des débuts d'Avignon. Instructeur national d'art dramatique, Rouvet organise un stage de théâtre sur l'île de la Barthelasse dès 1948. Les stagiaires suivent les spectacles du festival. En quelque sorte son supérieur hiérarchique, Piaux le présente à Vilar.<sup>891</sup> Le contact se poursuit. Vilar écrit à Rouvet, comme l'atteste la réponse de celui-ci datée du premier mai 1949. Vilar lui avait demandé des adresses de personnes susceptibles, dans la région du sud-est, de promouvoir le

---

<sup>887</sup> Ancien instituteur, initiateur local des activités péri et post-scolaires, délégué départemental de Travail et Culture, de Peuple et Culture, Piaux est nommé inspecteur de l'Education populaire par Jean Guéhenno. Auberges de jeunesse, scoutisme... ressortissent à ses compétences. C'est Piaux qui présentera Henri Laborde, président des CEMEA à Vilar. (cf Guéhenno, premier directeur de la Direction de l'Education populaire et des Sports au Ministère de l'Education Nationale, in « Communiqué de la Direction générale des Arts et Lettres, Arts, 7-6-1946).

<sup>888</sup> A. Samazeuilh, *Bref*, n°27, juin 1959. (Bordelaise d'origine, elle a installé à Paris un atelier de costumière. Quand elle arrive à Avignon, elle a déjà travaillé pour Jouvet, Camus, Roland Petit...)

<sup>889</sup> « Vilar nuit », op.c.

<sup>890</sup> Entretien, Avignon, 15-7-1981. (Après ses débuts à Paramount en 1930 dans le cadre de productions scéniques de music-hall, Saveron poursuit sa carrière dans plusieurs établissements dont l'Olympia. A son arrivée, il a vingt ans de métier dans le music-hall et le ballet).

<sup>891</sup> Piaux, entretien, Avignon 09-04-1983. (Rouvet, ancien instituteur, prisonnier de guerre, a organisé des activités théâtrales dans les camps avec ses co-détenus).

troisième festival. Dans son courrier, Rouvet le remercie pour son intervention « l'autre jour devant nos stagiaires », à Marly-le-Roi.<sup>892</sup> Nouvelle rencontre à l'occasion d'Avignon 1949.<sup>893</sup> En 1950, sous la direction de Rouvet, les instructeurs André Crocq, Henri Cordreaux animent les « Quatre journées des jeunes d'Avignon » organisées par la Direction départementale de l'Education populaire – donc Puaux - en commémoration du dixième anniversaire de la mort de Léo Lagrange. Des rencontres ont lieu avec les comédiens et les techniciens du festival. Ces journées constituent en quelque sorte la préfiguration du futur Centre d'accueil des jeunes initié en 1955 et encadré par les CEMEA d'Henri Laborde.

Le numéro de mai 1951 d'*Education et théâtre*, dont le rédacteur est Rouvet, annonce le renouvellement de l'expérience « tentée l'an dernier à Avignon » et précise les modalités d'accueil des membres de l'association éponyme. Il présente les futures rencontres de la jeunesse européenne à l'Arène du Camp de la Loreley, sur le Rhin. Projet des mouvements de jeunesse allemands en coordination avec les services culturels français. Cinq périodes de regroupements sont arrêtées, chacune d'elles durant une semaine, du vingt juillet au six septembre : « Jean Rouvet s'est vu confier par la commission internationale du Camp la coordination des activités dramatiques ».<sup>894</sup> C'est dans ce cadre que Rouvet invite Vilar à présenter *Le Cid* le vingt-sept juillet, au lendemain du cinquième festival. A la Lorelei, Vilar fait la connaissance d'André Collet, instructeur à EDF. Il deviendra l'adjoint de Saveron. La même année – 1951 - est arrivée dans l'équipe d'Avignon Maurice Jarre qui pour sa première participation compose la musique de *Lorenzaccio*.

#### 6.1.4. Premiers bilans

Traisons du plan financier d'abord. « Tu sais, il n'y a pas un rond, on ne va pas pouvoir te rembourser » annonce Vilar à di Rosa le dernier jour.<sup>895</sup> Le bilan de la Semaine de 1947 est catastrophique. Le déficit s'élève à plus d'un million de francs. Pourtant, les spectateurs ont répondu présent. Les sept représentations totalisent 4818 entrées, soit une moyenne qui frôle les sept cents. Si le résultat est jugé modeste par certains - « nous eûmes des demi-salles » constate Clavel<sup>896</sup> - il reste satisfaisant, nous semble-t-il, pour une première expérience. Nonobstant, ce total est trompeur, car il n'y eut que 2990 billets vendus, et donc

---

<sup>892</sup> Rouvet, lettre à Vilar, 1-5-1949, *CRI*, n° 44, 1949.

<sup>893</sup> « Rencontré Jean Rouvet et d'autres instructeurs nationaux », *CRI*, n°44, 1949.

<sup>894</sup> *Education et Théâtre*, cahier bimestriel d'Education populaire, n° 7, mai 1951, 6-9.

<sup>895</sup> di Rosa, entretien, Sète, 28-10-1983.

<sup>896</sup> « Deux Sétois sans le sou », *L'Herne*, 36. (En 1957, la moyenne atteint 1060...).

près de 40% d'invitations !<sup>897</sup> « A la première de *Richard 2*, il y avait trois à quatre cents personnes dont deux cents invités » confirme Coussonneau.<sup>898</sup> Arrivée à Avignon quarante-huit heures avant la première représentation, d'Ornhjelm ne peut que mesurer l'embrouillamini complet, fruit de l'incompétence du Comité qui fait montre de sa totale incapacité à assumer les tâches qui lui ont été confiées. L'improvisation est totale : certaines places ont été vendues deux fois ; des billets gratuits distribués aux abonnés du Théâtre municipal... Qui plus est, ledit Comité n'a aucune existence légale. Il ne peut donc percevoir la subvention municipale. Au dernier moment, le CEAI doit prendre en charge toutes ces tâches et s'ingénier à réparer les erreurs.<sup>899</sup>

Nous l'avons précédemment évoqué : sur l'insistance du maire, la ville vote un complément de subvention de sept cents mille francs, ce qui porte sa contribution à un million.<sup>900</sup> Le CEAI qui a fait l'avance pour régler les impayés reçoit cette rallonge fin avril 1948. Mais il reste encore du déficit, épongé par la ville en 1949.<sup>899</sup> « Mon comité suivait complètement. Les mécènes me laissaient quartier libre » précise d'Ornhjelm.<sup>901</sup> Nouveau déficit en 1948 alors que l'éventail des prix des entrées a été abaissé - cent cinquante à cinq cents francs. Pour la première fois, le solde est excédentaire au troisième festival. Un bénéfice de 792.686 francs permet de rembourser les créanciers et les avances faites par le CEAI, en particulier en mai 1949 le règlement des traites de Robert Philippe et de di Rosa.<sup>902</sup> Quant à Boyé, nous avons précédemment évoqué le mode de remboursement. Toutefois en 1949 Vilar note que Prassinou n'a toujours rien reçu pour *Tobie et Sara*.<sup>903</sup> En 1950, le festival connaît à nouveau le déficit et la Direction des Arts et Lettres alloue un complément de subvention.<sup>904</sup> On mesure combien l'équilibre financier est difficile au cours des premières années. Mais en ce domaine, Vilar a toujours eu la chance de bénéficier et de la compréhension de ses créanciers, et par ailleurs de soutiens sans failles : le docteur Pons, le CEAI, Jeanne Laurent et la Direction des Arts et Lettres. Et bon an mal an, le festival fait sa place, à l'image de la kermesse décrite par Claudel, cette « grande fête en plein air », dans une salle

---

<sup>897</sup> Ch. d'Ornhjelm, *L'Herne*, 195.

<sup>898</sup> Coussonneau, entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>899</sup> « Le CEAI et le F. d'Av », 3-5 (Il faudra attendre 1949 pour voir régularisée la situation du Comité).

<sup>900</sup> 48400 euros de 2005. (« Avignon, 60.000 habitants, en 4 ans a consacré 10 millions pour le festival », Vilar, « les champignons et les moutons », 1950.TSP 442).

<sup>901</sup> Ch. d'Ornhjelm, « Vilar nuit », op.c.

<sup>902</sup> « Le CEAI et le F. d'Av » 4. (Bénéfice de 21360 euros. Le cachet de Vilar en 1949 s'élève à 400.000 f soit 10780 euros).

<sup>903</sup> « Note », *CRI*, n° 44, 3-5-1949.

<sup>904</sup> Ch. d'Ornhjelm, op.c. 198.

« resplendissante de lumière » qui peu à peu s'emplit de « cœurs en émoi et d'esprits réveillés » jusqu'à l'instant où l'orchestre annonce « la rumba du Temps ». <sup>905</sup>

Ainsi Vilar a relevé le défi qu'il s'était lancé à lui-même : pérenniser le festival. Durant la période 1947-1952 qu'il présente comme les « années de combat » <sup>906</sup>, il a gagné bien plus encore et acquis des convictions décisives pour la suite de sa carrière. « Nous sommes allés là-bas pour faire nos classes ». <sup>907</sup> Tentons d'éclairer de quelles classes il s'agit et quelles leçons ont été glanées. Avignon est d'abord une révélation, « la minute de vérité » ; révélation de « ce qui pouvait se faire au théâtre » et ce à quoi Vilar n'avait jamais songé jusqu'alors. En ce sens, c'était « une rupture avec ce que j'avais fait jusqu'ici. » <sup>908</sup> Parce qu'Avignon est un lieu, la Cour d'Honneur, « un lieu nouveau de l'art dramatique » qui va remettre en question tous les savoirs théâtraux acquis précédemment : un lieu nu. Vilar mesure la prégnance des changements qu'il impose. Désormais, « le vrai mystère du théâtre » n'a que faire des rideaux, paravents, toiles, herses et autres rampes ». <sup>909</sup> L'avenir du théâtre n'est plus dans les « bonbonnières » parisiennes : « plus le huis clos, mais le plein air », car depuis toujours, la cérémonie théâtrale préfère « l'air, le soleil, la pierre, l'eau ». <sup>910</sup> Dès lors, seuls importent le texte, « verbe généreux et précis », et l'interprète, la « sensibilité la plus pure de l'acteur ». <sup>909</sup> Entre les chefs-d'œuvre et un tel lieu, pas le moindre artifice, « l'accord entre la pierre nue d'Avignon et Shakespeare, Corneille, Kleist fut immédiat. » Si Vilar avait eu la « perverse et secrète ambition » de planter là les décors du « théâtre bourgeois, la muraille les eût écrasés ». <sup>906</sup> Un tel lieu exige une cérémonie fort éloignée des « servitudes parisiennes » où l'ouvreuse et sa corbeille de sucreries « ont plus d'importance que le dernier mot du poète ». <sup>911</sup> Avignon et sa Cour d'Honneur, c'est le retour au tréteau, le retour « aux conditions primaires du jeu scénique », <sup>912</sup> c'est-à-dire à ce que Vilar nomme « La tradition théâtrale » : retrouver la leçon des grandes heures du théâtre occidental : Grèce antique, Moyen-Age, théâtres baroques élisabethain et du Siècle d'Or. C'est là un des points essentiels qu'il revendique dans son essai, contre le décorum de la scène bourgeoise : « dans ce cadre naturel, la scène redevient ce qu'elle était du temps de la reine Elisabeth. » En ce lieu,

---

<sup>905</sup> Claudel, « ouverture », *Le Soulier de satin*, Gallimard, La Pléiade, 952-953 passim.

<sup>906</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>907</sup> « Les champignons et les moutons ». (*TSP* 444).

<sup>908</sup> Radio Canada, op.c. (Vilar ne cesse d'affirmer l'importance de cette révélation : cf Abadi, Varda, « 33 propos... »).

<sup>909</sup> « Avignon et le travail », 1948. (*TSP* 438-9 passim).

<sup>910</sup> « 33 propos... » (*TSP* 456 et 449).

<sup>911</sup> « En quête de théâtre », *Esprit*, n°5, mai 1949. (*TSP* 50).

<sup>912</sup> « Lettre à la Revue internationale du théâtre » 1948. (*TSP*, 41). Ne serait-ce pas plutôt « premières » ?

« comme jadis », l'art du théâtre peut derechef s'unir avec « le repos et le plaisir de l'homme ».<sup>913</sup> Même si de son propre aveu « cela n'était pas encore précis » aux tous débuts dans son esprit, il reste persuadé « que certaines choses privilégiées » peuvent se dérouler là : « tenter de redonner au théâtre un sens cérémonial »<sup>914</sup>, dans le cadre de « fêtes exceptionnelles ». Vilar use de la formule, ô combien significative de « Causses grecs »<sup>915</sup> dans lesquels il recrée ses dionysies ou ses lénéennes. Ces exemples de Delphes, d'Epidaure « sur une période courte, ça m'a influencé pour Avignon »<sup>915</sup>, confie-t-il en 1969.

Car c'est bien de « fête » dont il s'agit, de « festival » au sens qu'en donnent les dictionnaires : « série périodique de manifestations artistiques ayant un caractère exceptionnel, à date fixe, dans un même lieu, limitée dans le temps et répétitive dans la durée, cantonnée dans un genre ou pluridisciplinaire ».<sup>916</sup> Ce terme « festival » ne tarde pas à irriter Vilar. Dès 1950, il peste contre cette nouvelle épidémie qui frappe les moindres bourgades françaises, la « festivalomanie ». C'est qu'en champignonnant, les festivals n'obéissent plus qu'à un souci « touristico-commercial », trahissant ainsi l'idée qu'il s'en fait. On le voit regretter « qu'Avignon et festival soient mariés ensemble ».<sup>917</sup> Il va peu à peu bannir le mot pour ne plus parler que d'« Avignon », cette fête dont le jeune Noiret, campant en 1951 sur l'île de la Barthelasse, porte témoignage : « nous étions tous dans un état de lévitation » devant *Le Cid* et *Le Prince de Hambourg* »<sup>918</sup>. Limitée dans le temps, la manifestation d'Avignon ressortit à la synchronie. D'aucuns ont cru pouvoir affirmer que c'était là un acte de décentralisation, laquelle relève, elle, de la durée, de la diachronie. En 1947 « Jean Vilar donne le signal d'une décentralisation dramatique »<sup>919</sup>. Rien n'est plus faux. Vilar répond : « si j'avais quitté Paris pour aller jouer à Avignon, ce n'était pas pour faire de la décentralisation »<sup>920</sup>. La décentralisation, il l'a connue, « avec La Roulotte ». Il suffit. Il n'en veut pas.

Lieu unique - avec le Verger durant les sept premières années - jusqu'en 1963, la Cour d'Honneur, épiscentre du festival, en devient le site emblématique. Elle reste encore aujourd'hui le lieu noble où l'on souhaite se produire. Bientôt annoncée par les oriflammes

---

<sup>913</sup> Présentation de la Semaine d'Avignon, septembre 1947.

<sup>914</sup> « Un lieu théâtral : Avignon », op.c. 153.

<sup>915</sup> Entretien, Th. Gontard, op.c.

<sup>916</sup> *Le Robert, Le Lexis*.

<sup>917</sup> « Les Champignons et les moutons », op.c. (TSP, 440).

<sup>918</sup> Noiret, entretien, France Inter, 18-4-2002.

<sup>919</sup> Catherine Valogne, *Jean Vilar*, 1954, 26.

<sup>920</sup> Entretien, Th. Gontard, op.c.

des peintres qui se déploient sur la Place, gardée par les clés de Jacno, austère et venteuse, la Cour d'Honneur, reste une forteresse vaincue un jour par Vilar. Elle va le familiariser aux grandes scènes. Cadre idéal « adapté à notre époque », il répond désormais bien mieux au besoin de « communion dramatique » que la petite scène à l'italienne devenue obsolète et où « nous nous complaisons » déclare Vilar.<sup>921</sup> Il dit ne plus regretter « les théâtres de poche », il a besoin des « vastes assemblées ».<sup>922</sup> Cette option sera confirmée ultérieurement avec Chaillot. Et cette leçon, c'est à Avignon qu'il l'a apprise.

A lieu nouveau, nouveau répertoire : « plus de réalisme, plus de langage quotidien », mais du lyrisme, « celui de Claudel, de Shakespeare » constate Vilar qui conclut : « Avignon me délivra de ces sorcières crochues, sales et insupportables », cette dramaturgie à laquelle il s'est adonné des années durant et dont le parangon est Strindberg, « homme noir, malade, infernal ».<sup>923</sup> En fait, par sa rigueur, ce lieu exige de tout reconsidérer - non seulement la dramaturgie, mais encore le jeu. Dès le premier jour, « il fallut rappeler à la troupe les exigences sévères et rigoureuses » du plein air<sup>924</sup> ; reconsidérer aussi les convictions du metteur en scène, celles du peintre, de l'éclairagiste... Parce qu'il n'est pas un lieu théâtral stricto sensu, il convient de réexaminer ici « moyens techniques et moyens artistiques »<sup>925</sup>. Autrement dit, le lieu gouverne. De sa directivité, naît un style : « c'est à Avignon que nous avons fait l'expérience d'un style strict, clair, lisible à tous ».<sup>926</sup> Ce qu'il faut bien nommer le « style Vilar » - puisqu'il récusé le terme d'« esthétique » - c'est dans les débuts d'Avignon qu'il se forge. Mais cette directivité du lieu s'avère bénéfique pour tous. Vilar dit en mesurer les apports dans les différents domaines de la « dramaturgie française ». Auteurs, interprètes, peintres, musiciens, techniciens, nombreux ceux qui ont fait là « leurs premières armes »<sup>927</sup>. Toutefois, il est contraint de mettre un bémol à ce constat optimiste à l'endroit des dramaturges, car « les auteurs modernes se détournent de ce type de scène dont nous espérons une sorte de reconsidération de la chose théâtrale ».<sup>928</sup>

Autre enseignement, dans un tout autre secteur : Avignon lui dispense une leçon de réalisme et le guérit de ce qu'il nomme « l'art pour l'art ». Trop fréquemment l'homme de

---

<sup>921</sup> Entretien, Pierre Alce, *Les Lettres françaises*, 20-8-1947.

<sup>922</sup> *Mo*, « note », *CRI*, 1954.

<sup>923</sup> « 33 propos... », op.c. (*TSP* 455-6).

<sup>924</sup> « Notes pour un dialogue... », op.c. *L'Herne*, 16.

<sup>925</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>926</sup> « Mémoire » in *Théâtre populaire*, n°40, 4è T. 1960. (*TSP* 241).

<sup>927</sup> « note » *CR2*, n° 41. 1953.

<sup>928</sup> « Journal », mai 1951, 2.

théâtre qui se veut pur, par réaction d'autodéfense contre « l'envahissement des méthodes commerciales », prend un comportement « d'artiste » : il cherche refuge dans l'art. Or, « le danger est aussi grand de céder à la pureté monacale qu'au commerce ». Toute sa formation chez Dullin, tout ce qu'il a appris du Cartel ressortit à cette attitude. Avignon l'en a débarrassé, a gommé cette « inquiétude » nourrie de « réflexions mal conduites, de confusions d'esprit, d'obscurités rêveries ». Les rapports avec les membres de la municipalité, avec le Comité, avec les Avignonnais le ramènent à la réalité : « devant persuader des gens éloignés de mon métier », les convaincre, les gagner à sa cause, il lui faut « rechercher des raisons simples, des exemples clairs ». Les doutes n'étaient plus « artistiques, psycho-physiologiques ». Ils devenaient têtus, tangibles comme « deux et deux font quatre »<sup>929</sup>. Avignon lui fait prendre conscience du pourquoi et du comment de la réinsertion de l'art théâtral dans le geste social. Il apprend là qu'il faut « de l'ordre dans le monde d'irresponsables qu'est le monde artistique ».<sup>930</sup>

Un bénéfice incontestable acquis lors des premiers festivals concerne l'équipe de travail, comédiens et techniciens : « dès le premier jour, nous avons présenté un groupe qui était extrêmement valable (...) Une équipe qui pouvait faire du bon travail »<sup>931</sup>. A cette troupe naissante, il faut ajouter Gischia, Prassinis, Pignon, Saveron tous présents dans un temps très court, 1947-1949 ; puis l'arrivée de Jarre, celle de Philipe ; dans la même période, ne pas omettre les premiers contacts avec Rouvet, avec Puaux, son futur bras droit avignonnais. Il ne faut pas craindre de souligner l'intelligence de Vilar dans le choix de ses collaborateurs. Dans les différents secteurs du travail théâtral, il sait s'entourer des plus compétents, des plus dévoués. Acquis à sa cause, séduits par son charisme, ils deviennent bientôt des inconditionnels, « entraînés par un visionnaire de génie », dans un lieu « d'une grande pauvreté mais plein d'amitié » et qui « allait donner un sens à nos grandes espérances », se plaît à rappeler Georges Wilson<sup>932</sup>. De la force de Vilar naît la force d'une équipe.

Tout aussi important : à Avignon, Vilar retrouve le soleil, le ciel, la lumière, la tiédeur des nuits de son enfance méditerranéenne. Avignon la solaire l'arrache, ne serait-ce que quelques jours par an à sa vie lunaire parisienne, à l'univers fermé, noir, désespéré, source de mille difficultés dont nous avons rendu compte. C'est une renaissance. Vilar se retrouve, se ressource. Avignon rend Vilar à Vilar : « on est venus à Avignon comme dans un

---

<sup>929</sup> « L'art pour l'art », *Bref*, n° 61, 1962. (TSP 323-326 passim).

<sup>930</sup> « Les champignons et les moutons », 1950. (TSP 445).

<sup>931</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>932</sup> Wilson, *Reconnaissance à Vilar*, 77.

berceau »<sup>933</sup>. Là, même la réflexion se fait « plus pure », car elle s'efface du « corps reposé, détendu »<sup>934</sup>. Là, le corps de l'interprète, le corps du spectateur se relâchent, se décontractent : « l'interprétation, l'audition sont autres qu'à Paris »<sup>935</sup>. Havre de paix, de sérénité, « Avignon représente le port »<sup>936</sup>. La Cour d'Honneur est le théâtre d'une métamorphose : Avignon pour Vilar, c'est Circé.

Bien évidemment, il arrive à Vilar de « soliloquer », c'est-à-dire de rêver : rêver de quitter Avignon ; rêver d'un lieu nouveau à découvrir. « Partir, aller ailleurs (...) faire un virage ». Écoutons-le rêvasser : « abandonnons la Cour (...) Je ne jouerai plus la comédie de toute l'année. Je ne jouerai en un an que douze jours (...) Seules comptent deux ou trois fêtes par an »<sup>937</sup>. Comme si Vilar pouvait se vêtir d'une telle haire ! Mais sans de tels propos, Vilar ne serait plus tout à fait Vilar, Vilar-la-contradiction. En vérité, il est très attaché à « son » Avignon. Des années après, il présentera 1947 comme « un coup de barre fondamental (...) expérience de base, berceau de nos recherches »<sup>938</sup>. A coup sûr, « cette aventure a été une leçon considérable (...) C'est là une chose dont je suis fier »<sup>939</sup>. Tant et si bien que Vilar idéalise Avignon. Le corps y est reposé, l'esprit apaisé, le spectateur dispos, la critique elle-même a là une manière « d'écrire, de juger moins aiguë »<sup>940</sup>. A-VI-GNON, trois notes dont « les modulations ont pour mes songeries les trésors de la plus belle des sonates »<sup>941</sup>. Gageons que les combats à venir vont un rien faire déjouer la musique.

Face à l'état de misère où se trouve le théâtre, « il ne faut pas craindre de s'imposer des tâches immenses » énonce Vilar<sup>942</sup>. Lieu nouveau, nouvelle approche de la dramaturgie et du travail théâtral, priorité accordée au verbe et à l'interprète sur le tréteau nu, voici quelques-unes des leçons d'Avignon. Par sa pugnacité, sa capacité de persuasion, Vilar fait montre, lors des premiers Avignon, d'une rare puissance qui, dès lors qu'il s'empare d'un projet, parvient à soulever l'obstacle. On pense au roi Richard : « ce qui n'existe pas, je le créerai à coups de marteau »<sup>943</sup>. S'il est vrai que la qualité première d'un chef de troupe, c'est « savoir que ses collaborateurs, chacun à sa place, seront parmi les meilleurs »<sup>944</sup>, incontestablement Avignon voit éclore un grand patron. En ceci, sans que Vilar puisse lire son avenir, le festival constitue

---

<sup>933</sup> Varda, op.c.

<sup>934</sup> « 33 propos... », op.c. (TSP 447).

<sup>935</sup> « 33 trois propos... », op.c. (TSP 462).

<sup>936</sup> « Note pour un dialogue... » *L'Herne*, 16.

<sup>937</sup> « note » CR2, n° 41, 1953.

<sup>938</sup> « 33 propos... », op.c. (TSP 438).

<sup>939</sup> « Avignon et le travail », 1947. (TSP 438).

<sup>940</sup> Richard 2. (Avant son assassinat par Exton, au château de Pomfret).

<sup>941</sup> Radio Canada, op.c.



le banc d'essai du futur TNP, préfiguration qui à n'en pas douter favorisera l'essor de l'entreprise. Vilar ne dit pas le contraire. Evoquant les débuts du TNP, il déclarera : « l'équipe était prête : comédiens, collaborateurs. Beaucoup depuis cinq ans »<sup>941</sup>. Précisément, c'est à Avignon en 1951 que se profilera la seconde grande entreprise de Vilar. Et c'est à Avignon que l'outil a été forgé. N'est-ce-pas là une importance capitale du festival ?

*Rastignac vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine et dit ces mots grandioses : « à nous deux maintenant ».*  
(Balzac)

## **6.2. Paris vaut bien une soute**

### *6.2.1. Une bienheureuse proposition*

« Je me souvenais de cette lettre quand quinze mois plus tard, j'allai à Avignon pour demander à Vilar de prendre la direction du TNP » rappelle Jeanne Laurent.<sup>942</sup> C'est lors du cinquième festival que tout se dessine, « le vingt-cinq juillet » selon d'Ornhjelm,<sup>943</sup> après une représentation du *Prince de Hombourg*. Vilar confirme : « c'était dans la Cour. Elle m'a pris dans un coin et a dit « préparez-vous à diriger les activités du théâtre populaire ».<sup>944</sup> Depuis six ans, Jeanne Laurent impulse une politique de renouveau théâtral. Le décret du dix-huit août 1945 mentionne pour la première fois la notion de « décentralisation théâtrale ». De 1947 à 1952, elle crée cinq centres dramatiques nationaux en province. Il faudra attendre 1959 avec Malraux pour voir cette politique se poursuivre. Jeanne Laurent énonce donc ses principes dans le décret précité. Il s'agit d'implanter dans les grandes villes des troupes à demeure qui doivent réaliser et présenter des spectacles de « qualité élevée » dans les villes et bourgades de leur ressort.<sup>945</sup> Les CDN sont subventionnés à parité par l'Etat et la ou les villes concernées. Jeanne Laurent le rappelle dans sa lettre à Jack Lang à propos du Centre dramatique de l'Est : « le premier crédit voté était destiné à aider les municipalités de l'Est ».<sup>946</sup> En effet les CND ne sauraient être financés exclusivement par l'Etat, mode de financement réservé aux seuls Théâtres nationaux. Ces implantations visent à atteindre un public nouveau, un public jusqu'alors exclu. Décentralisation théâtrale et public populaire

---

<sup>942</sup> « Projet de livre... », op.c.

(La lettre à laquelle elle fait allusion est celle de la candidature de Vilar à la direction de l'Odéon du 17-4-1950. Rappelons qu'alors le TNP de Gémier ayant été débaptisé, il s'appelle Théâtre national du Palais de Chaillot).

Chef de Bureau en 1945, Jeanne Laurent est depuis 1946 sous-directrice des Spectacles et de la Musique à la Direction générale des Arts et Lettres confiée à Jacques Jaujard. Le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, placé sous la tutelle du MEN est André Cornu. Ancienne élève de l'Ecole des Chartes, Jeanne Laurent était auparavant administratrice au Bureau de la Musique, des spectacles et de la Radiodiffusion depuis 1939.

<sup>943</sup> Ch d'Ornhjelm, op.c. (Vilar dit le 23 ou le 24).

<sup>944</sup> « Les premiers pas » op.c. (*TSP*, 225. cf aussi Varda, op.c.)

<sup>945</sup> Statuts du CDE, cités par J. Laurent, « lettre ouverte au Ministre de la Culture », 13-8-1981.

<sup>946</sup> J. Laurent, op.c. 13-8-1981.

sont étroitement imbriqués. La première ressortit à un particularisme typiquement français dans un pays jacobin et centralisateur à l'excès particulièrement dans le secteur artistique. Théâtralement parlant, dans la France d'alors, il n'est bon bec que de Paris. C'est ce que Jeanne Laurent veut briser. Il est donc indispensable d'équiper la province. A côté des « musées du théâtre » que sont les Théâtres nationaux, il faut des « ateliers d'études et d'expériences dont les directeurs (...) imposent des œuvres et des conceptions nouvelles ».<sup>947</sup>

Après les CDN, vient le concours des Jeunes Compagnies, en 1946<sup>948</sup> ; l'aide à la création de la première pièce suit en 1947. C'est avec détermination que Jeanne Laurent édifie une politique théâtrale résolument novatrice, une politique d'intervention des pouvoirs publics dans le droit fil de ce que Vilar nommera plus tard un « service public ». Très justement, Marion Denizot affirme : « le rôle de Jeanne Laurent dans la construction de la politique culturelle française est déterminant ».<sup>949</sup> On ne soulignera jamais assez ce rôle : toute la conception de l'aide publique au théâtre que nous connaissons encore aujourd'hui trouve là son origine. La création du TNP en 1951 parachève l'œuvre de Jeanne Laurent. Si nous avons rappelé la part prépondérante qu'elle a prise dans cet édifice, c'est pour mieux mettre en exergue que Vilar, lorsqu'il est approché, est bien loin de partager les options de Jeanne Laurent.

« Je répondis vivement- je répondis illico : pas en province ! » confessa plus tard Vilar<sup>950</sup>. C'est un cri du cœur. Il est opposé à la décentralisation : « Jeanne Laurent voyait le renouvellement du théâtre par la province »<sup>951</sup>. A l'expérience d'Avignon, il juge que « la formule de rester en province » constitue une erreur : « en 1947, j'avais une hostilité au projet de Jeanne Laurent, c'est ce que je pensais alors »<sup>951</sup>. Selon lui, établir à longueur de saisons une permanence dans les villes provinciales ne pouvait donner lieu à « un théâtre de qualité, à un travail valable »<sup>951</sup>. Il refusait de s'établir six mois durant à Avignon, pas plus qu'à Strasbourg ou à Saint-Etienne comme son ami Dasté. La formule ne lui convient pas, « je ne l'aurais pas jouée ». Et des années après il demeure opposé : « je ne reste pas d'accord avec la ligne de Jeanne Laurent. La décentralisation, je n'en veux pas ».<sup>951</sup> Il prétend que la permanence en province ne peut qu'amoindrir « le côté aigu, percutant » de l'événement. Pour la province, il en reste aux « fêtes exceptionnelles » dont il a qualifié Avignon. Qui plus

---

<sup>947</sup> Décret du 18-8-1945.

<sup>948</sup> Lauréats en 1946 et 1948, Le Grenier de Toulouse et Les Comédiens de Rennes deviennent CDN respectivement en 1947 et 1949.

<sup>949</sup> M. Denizot, « Jeanne Laurent », *CMJV*, n° 96, oct-déc 2005.

<sup>950</sup> « Les premiers pas » op.c. (*TSP*, 225. Voir aussi Varda).

<sup>951</sup> Entretien, Th. Gontard, op.c (passim).

est, « on ne trouverait pas de bons acteurs ».<sup>951</sup> Diantre ! Et Daniel Sorano ? Il constate par ailleurs que les directeurs de CDN ont été contraints de jouer des auteurs comme Anouilh « qui ne devaient pas faire partie d'une culture populaire et que je n'aurais jamais monté ».<sup>952</sup> Vilar de 1969 est en contradiction avec Vilar de 1950 lequel, dans son projet de l'Odéon, incluait tous les auteurs de boulevard, nous l'avons relevé. L'argumentaire est bien faible. Vilar ne convainc pas. A propos de ce débat, refusant l'hypothèse de troupes permanentes en province, il apparaît être bien plus proche de son maître Dullin que de Jeanne Laurent, lui qui déclare qu'il était préférable « d'établir une relation Paris-province ».<sup>953</sup> Vilar s'est trompé sur l'option de la sous-directrice. Les faits lui donnent tort. Le bilan des CDN est une réussite.<sup>954</sup> Osons l'hypothèse de ce qu'il n'ose avouer : pour Vilar, c'est Paris ou rien. Car enfin, ce « combat » en province est « trop cruel ». Il faut savoir se garder des « héroïsmes absurdes ».<sup>955</sup> Martyr à Paris, certes, mais en province, nenni ! Heureusement, le voilà rassuré : dans l'esprit de Jeanne Laurent, c'est bien de Paris dont il s'agit.

Pour quelles raisons la directrice des spectacles songe-t-elle à Vilar pour cette tâche ? Avec le président du Comité central d'enquête sur le coût et le rendement des services publics, elle examine « la situation du TNP d'alors ». Que pouvait-on en faire ? Elle propose que ce qui a réussi en province avec les CDN soit tenté dans la capitale.<sup>956</sup> « Le succès des centres dramatiques de province prouverait qu'il faut aller au public populaire(...) et qu'il est possible de lui présenter des œuvres classiques ou modernes d'une grande qualité » note le rapport dudit Comité.<sup>957</sup> « J'ai obtenu carte blanche ».<sup>958</sup> Forte de cet accord, Jeanne Laurent arrache la décision de son directeur du TNP et de son ministre de tutelle. « Sans les résultats obtenus par les pionniers de la décentralisation, il eût été impossible de convaincre un ministre de nommer Jean Vilar directeur du TNP ».<sup>958</sup> Le créateur du festival d'Avignon lui

---

<sup>952</sup> Entretien, Th.Gontard, op.c (passim).

<sup>953</sup> Varda op.c. (Dans « son Rapport sur le théâtre populaire » de mars 1937, Dullin propose en effet des « tournées » dans ce qu'il nomme « les préfectures artistiques » : « tournées d'édition », sortes de copies fidèles de mises en scène originelles de bons spectacles parisiens des saisons précédentes ; ou encore « tournées intégrales » qui consisteraient à présenter en province des œuvres « telles que réalisées à Paris » avec interprètes, décors et costumes de la création. Voir M. Surel-Tupin, *Charles Dullin*, p. 588-590).

<sup>954</sup> « Bilan du CDN », *Bref*, n°4 mars 1957, 4-5 : La Comédie de Saint-Etienne présente 4 spectacles par an dans 50 villes de la région ; elle dispose d'une seconde troupe, plus légère, « les Tréteaux » qui sillonnent les villages. Au total, 229 représentations en 1955. Le Grenier de Toulouse depuis sa création totalise en 1956, 1617 représentations et 115.000 spectateurs. Le Centre de l'Ouest, 227 représentations en 1956 avec 6 spectacles. Le centre de l'Est, 40 à 70 villes par saison, 4 spectacles par an avec 2 troupes. La Comédie de Provence, 4 spectacles par saison et joue dans 70 villes.

<sup>955</sup> « Les premiers pas » op.c. (*TSP*, 225).

<sup>956</sup> J. Laurent citée « Vilar nuit », op.c.

<sup>957</sup> « Rapport du Comité central d'enquête... », juillet 1951. (In de Jomaron, *Le Théâtre en France*, 907).

<sup>958</sup> J. Laurent, *Arts et Pouvoirs en France de 1793 à 1981*, 155.

semble tout désigné pour cette fonction. Elle le connaît, suit son travail depuis 1943, depuis La Compagnie des Sept : « il fallait un homme nouveau. J'ai pensé à Vilar à cause de ce qu'il avait fait à Avignon ».<sup>959</sup> Il avait acquis « la maîtrise de son métier » ; mais avant tout émanait de lui une « autorité telle qu'il groupait des artistes confirmés pour réaliser des spectacles de plus en plus admirables ».<sup>960</sup> Depuis fin 1950, Vilar, accompagné par Philippe, est à la recherche d'une salle, nous l'avons noté, « une grande salle dans le style de l'Alhambra ». Il ne se doute pas alors que quelques mois après, Jeanne Laurent allait lui proposer « la direction du théâtre du Palais de Chaillot ».<sup>961</sup>

« Il a commencé par refuser » rappelle Jeanne Laurent.<sup>960</sup> L'attitude n'est pas pour nous surprendre ; elle est coutumière de Vilar. Après les obsèques de Juvet, mi-août, réunion au ministère, rue Sainte- Dominique, avec Jeanne Laurent et Jaujard. Vilar se souvient ; il consigne l'événement d'un ton balzacien : « au couchant, à l'ouest de Paris, sur la colline, un bâtiment dressait sa masse : Bien me disais-je, voici la chance, une fois de plus ».<sup>962</sup> Là dans le bureau de la directrice, il y eut « beaucoup de questions, sans réponses ».<sup>963</sup> Vilar demande à réfléchir : « je n'avais qu'un souci : aller voir la mer ».<sup>963</sup> Convaincu que dans ces moments de choix, il est indispensable de disposer de recul loin de Paris avant de trancher. Alors même que « la chance désire violemment se marier avec vous », il reste persuadé de ne voir clair que lorsque « le Paris-Narbonne [le] déposerait sur le quai de la gare de Sète ».<sup>963</sup> Vilar est partagé. Certes, la perspective le séduit : « jeune et affamé, et encore plus qu'avec la gloire, cette putain », il a hâte d'affronter « la responsabilité, cette fidèle et ombrageuse épouse ».<sup>963</sup> Cette impatience, il la rappelle ultérieurement : « j'eus aimé être responsable plus tôt », <sup>964</sup> car c'est « une chose considérable dans la vie d'avoir été responsable ».<sup>965</sup>

Mais au même instant, la perspective l'effraie. Se souvenant d'Antoine et de Gémier, les deux seuls parmi ses aînés à qui l'Etat avait confié un théâtre, et de leurs déboires, il constate : « la République d'alors ne l'avait-elle pas regretté ? » Le cas d'Antoine l'intrigue particulièrement : son départ à « cinquante et un ans est troublant ».<sup>966</sup> Il reviendra sur leurs

---

<sup>959</sup> J.Laurent, « Profils perdus. », France Culture, 01-02-1990.

<sup>960</sup> J.Laurent, op.c. 1

<sup>961</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>962</sup> *Mo*, 6-2-1954. (Juvet est mort le 16-8-1951).

<sup>963</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 226-227, passim).

<sup>964</sup> Conférence de presse au Canada, (TSP, 179).

<sup>965</sup> Abadi, op.c.

<sup>966</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 227). Nommé en 1920, Gémier démissionne du TNP après huit mois de crise avant d'être renommé. Antoine, mis en liquidation judiciaire à l'Odéon en 1914 ; il est condamné à rembourser le déficit à l'Etat. Il a alors 56 ans, et non pas 51.

démêlés avec les pouvoirs publics, lesquels n'ont cessé de créer un « rapport de servitude » à l'égard des directeurs des Théâtres nationaux : « en acceptant de travailler avec l'Etat, nous jouons (...) un jeu difficile, dangereux parfois ».<sup>967</sup>

Vilar souhaiterait disposer de temps pour organiser l'affaire, échafauder son projet. « Il insiste pour qu'on lui accorde quelques mois de préparation ». L'ONU occupe Chaillot. Pourquoi ne pas démarrer en janvier ou février 1952 ? Jeanne Laurent se montre intraitable. « On m'inclina bien au contraire à démarrer tout de suite. Dans les quinze jours ». Telle est la réponse, « d'un ton sans réplique ».<sup>968</sup> Un autre obstacle surgit : Vilar est toujours sous contrat avec le théâtre Antoine où il interprète *Le Diable et le bon Dieu*. « Je reste persuadée que Simone Berriau vous rendra votre liberté » rétorque Jeanne Laurent.<sup>969</sup> Ce ne fut pas chose aisée. Informée par l'acteur, la directrice du théâtre répond : « ils ne me font pas peur, tes ministres ».<sup>970</sup> Dans les faits, Vilar n'est délié de son contrat que fin octobre, deux mois après sa prise de fonction à Chaillot. Ces deux tâches ont fait de lui « un squelette. Ça commençait mal ».<sup>970</sup>

Placé sous le tir des injonctions de Jeanne Laurent, en ce mois d'août 1951, « il fallait aller vite » note Vilar.<sup>971</sup> A Paris, elle œuvre pour lui, visite en banlieue des théâtres, accompagnée du scénographe Pierre Sonrel. L'équipement de celui de Suresnes devrait pouvoir constituer « un foyer de travail ».<sup>972</sup> Elle attend que le ministre donne son accord et signe l'arrêté de nomination, mais elle a bon espoir. Le vingt, Vilar a pris sa décision et la rassure : « ne soyez pas inquiète, je travaille au projet ».<sup>973</sup> Il entend que l'établissement recouvre la perspective de son devancier Gémier et redevienne un théâtre national populaire, « un ensemble de mots parfaitement trouvé ».<sup>974</sup> « National », c'est-à-dire un « service public appartenant à toute la France » ; « populaire », dont la fonction consiste à « apporter à tous (...) les charmes d'un plaisir dont ils n'auraient jamais dû être privés ».<sup>975</sup> Ces trois mots avaient été supprimés ; « avec l'accord de Jeanne Laurent et de Jaujard, je les ai rétablis ».<sup>973</sup> C'est parce que ce théâtre est « national » que Vilar opte pour les couleurs tricolores françaises « comme emblème », ou encore qu'il demande à Jacno les caractères d'imprimerie

---

<sup>967</sup> « Firmin Gémier », allocution, Aubervilliers, 22-2-1969. (TSP, 397).

<sup>968</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 222).

<sup>969</sup> J. Laurent, lettre à Vilar, 26-8-1951.

<sup>970</sup> « Les premiers pas » op.c. (TSP, 222-3).

<sup>971</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 220).

<sup>972</sup> Lettre de J. Laurent à Vilar, 10-8-1951. (ce courrier porte la mention « confidentiel »).

<sup>973</sup> Lettre à J. Laurent, 20-8-1951.

<sup>974</sup> Entretien, Claude Moran, *Arts*, 15-12-1965. (TSP, 109).

<sup>975</sup> Conférence de presse, Canada, op.c. (TSP, 177-8).

au pochoir « en souvenir de 1793 ».<sup>976</sup> Jacno prend modèle sur l'art graphique de l'époque révolutionnaire, exagère le caractère Didot pour parvenir au pochoir : « ce style semblait bien convenir au caractère populaire que Vilar entendait donner ».<sup>977</sup> Certains acteurs qui jouent Sartre avec Vilar tentent de le dissuader d'utiliser le terme « populaire », selon eux péjoratif : « c'est la meilleure façon de faire fuir le peuple ».<sup>978</sup> Vilar persiste et signe. « Il n'y a que les timides qui savent oser. J'ai osé ».<sup>979</sup>

De Gémier à Pierre Aldebert, ancien régisseur du premier à l'Odéon, et directeur de Chaillot de 1940 à 1951, Vilar n'ignore pas que ce théâtre a connu « des fortunes diverses ».<sup>978</sup> Créé au Palais du Trocadéro avec une salle gigantesque - cinq mille places – afin de « donner à tous ceux qui travaillent la possibilité de spectacles à prix réduits qui satisfassent leur soif de beauté » de sorte que « la part d'idéal ne manque pas à leur existence », <sup>980</sup> le TNP est inauguré le onze novembre 1920.<sup>981</sup> Après les refus successifs d'Antoine puis de Copeau, la direction en est confiée à Gémier jusqu'en 1933, année de sa mort. Si son « premier et seul patron, André Antoine »<sup>982</sup> avait eu lui d'autres batailles à conduire comme « la réforme de l'acteur » et la nécessité d'implanter « le réalisme dans le théâtre qui alors en avait bien besoin », <sup>983</sup> de tous les aînés, Gémier reste celui qui a découvert le théâtre populaire au début du XX<sup>e</sup> siècle, « cette aventure majeure » à laquelle il a « consacré sa vie ».<sup>982</sup> Mais accaparé par la Comédie Montaigne et surtout par l'Odéon, il délaisse peu à peu ce « cadeau empoisonné ». En fait, le TNP de Gémier est un « garage », autrement dit une scène de diffusion des spectacles des autres théâtres nationaux, et non pas une entreprise de réalisation :

« Ces manifestations se donnent avec le concours des troupes de l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie-Française et l'Odéon ».<sup>984</sup>

A l'occasion de l'Exposition universelle de 1937, le Trocadéro est rasé. On édifie le

---

<sup>976</sup> *Diapolivre*, 1963, 13.

<sup>977</sup> Jacno, *Bref*, n° 16, mai 1958. (Marcel Jacno, maquettiste d'affiches, créateur en 1936 du célèbre paquet de Gauloises, et des premières couvertures de L'Arche, enseigne à l'Ecole Supérieure des Arts décoratifs. Présenté à Vilar par Gischia en 1951).

<sup>978</sup> Varda, op.c.

<sup>979</sup> Entretien, cl. Moran, op.c.

<sup>980</sup> Pierre Rameil, « Rapport aux Beaux-Arts concernant la création du TNP », 28-4-1920. (Prix des places : 1 à 5 francs soit 0,80 à 4€).

<sup>981</sup> Voir en particulier Nathalie Coutelet, *L'Evolution du concept de théâtre populaire à travers l'itinéraire de Gémier*, thèse de doctorat Paris 8, mai 2000, sous la direction de Jean-Marie Thomasseau.

<sup>982</sup> « Firmin Gémier », allocution...op.c. (*TSP*, 395-399, passim).

<sup>983</sup> Varda, op.c.

<sup>984</sup> Gémier, « Lettre à propos d'un théâtre populaire », 12-12-1921. (*Théâtre Populaire*, n° 2, juillet-août 1953, 25).

Palais de Chaillot actuel. Un édifice qui se veut grandiose, aux murs aveugles, aux escaliers prétentieux, qui n'est pas sans rappeler l'architecture stalinienne :

« La partie centrale serait détruite, la salle de théâtre reconstruite en sous-sol, et une nouvelle façade serait établie devant les ailes qui seraient conservées, élargies et exhaussées ».<sup>985</sup>

En 1938, Paul Abram prend la direction de la nouvelle salle baptisée le Théâtre national du Palais de Chaillot. Le Théâtre aux Armées y siège durant la période de 1939-1940. Puis on y loge l'Office des Nations Unies en attendant l'édification du siège de cet organisme. A l'intérieur, sous la dalle centrale, par vingt-cinq mètres de fond, le théâtre, « la soute » ou « salle-capharnaüm ». Bien que ramenée à 2590 places, la salle reste immense, constituée d'un parterre surmonté d'un balcon. On y accède par une succession d'escaliers et de couloirs, dédale digne du labyrinthe du Minotaure, descente interminable au séjour des Erinyes dans le royaume de Dionysos : « on me projetait dans un édifice immense, souterrain (...) un monstre étrange » observe Vilar.<sup>986</sup> « Murs froids, ternes » ; lieu inhospitalier ; salle « trop plate » dotée d'un balcon comme le parterre « bien trop éloigné du public » - le dernier rang des spectateurs se trouve à quarante-six mètres de la scène - laquelle est surdimensionnée ; « acoustique déplorable ».<sup>987</sup> L'ensemble ne paraît pas avoir été conçu pour le théâtre, mais encore pour « des meetings, des conférences », voire « des défilés de haute couture », bref, « un fait-tout » se plaisait à dire Jovet.<sup>988</sup> C'est d'un ton pascalien que Vilar évoque l'effet produit sur lui et ses camarades par le « monstre » : « ces espaces infinis m'effraient ». La vue de cette salle provoque en lui des « symptômes de paralysie mentale » ; dès le premier jour, « le problème de la salle nous hantait ».<sup>989</sup>

Il fallait construire sur la fosse et les premiers rangs du parterre une vaste avant-scène pour rapprocher le public des acteurs.<sup>990</sup> C'est un projet de Demangeat : « il est l'inventeur de ce dispositif, tout comme l'usage des rideaux noirs » rappelle Saveron.<sup>991</sup> Dès lors, Vilar n'utilisera que rarement la scène primitive. Un tel dispositif condamne le rideau de scène et impose « toute manipulation et tout changement dans le noir ».<sup>989</sup> De par ses dimensions « non traditionnelles », outil épuisant - cent soixante mètres carrés de surface - une telle scène

---

<sup>985</sup> J. Laurent, *Arts et Pouvoirs...*, op.c., 138.

<sup>986</sup> Abadi, op.c. (cf *TSP*, 222).

<sup>987</sup> Note « TNP nouvel édifice », 1951.

<sup>988</sup> Conférence de presse Canada, op.c. (*TSP*, 182. Voir aussi Conférence de presse, 27-4-1953 et « Le théâtre et la soupe », *TSP*, 152).

<sup>989</sup> *Diapolivre*, 13.

<sup>990</sup> Note « TNP nouvel édifice », op.c.

<sup>991</sup> Saveron, entretien, Avignon, 15-7-1981.



constitue un danger « pour une troupe jeune ». A chaque répétition, le comédien a l'impression de « participer aux grandes manœuvres ».<sup>989</sup> Aussi, quand l'œuvre le permet, Vilar prend « l'habitude des multitudes », <sup>992</sup> afin de meubler cet espace scénique : cinquante personnes pour *Lorenzaccio*, autant pour *La Mort de Danton*. Dès mars 1952, avant même l'occupation de Chaillot, il prend conscience des inconvénients d'une telle scène. Il souhaite l'équipement d'une petite salle pour les œuvres plus intimistes que les grandes fresques. Il entend « faire aménager dans le Palais de Chaillot un petit théâtre de deux cent cinquante places ». Il espère que ce « Piccolo teatro » verra le jour en novembre.<sup>993</sup> Nouvelle tentative en 1957, avec un projet de Carlu, l'architecte du Palais de Chaillot : une salle de deux cents places près du musée de la Marine.<sup>994</sup> Nouvel échec : chaque fois les crédits lui sont refusés. Enfin, excentré au cœur du seizième arrondissement de Paris, l'un des plus aisés de la capitale, ce théâtre qui se veut populaire se trouve fort à l'écart des quartiers modestes.

Difficulté d'une autre nature : l'absence totale d'équipements. Vilar hérite un désert : « en 1951, le TNP, c'était le néant ».<sup>995</sup> Pas le moindre costume, pas le moindre décor, des magasins vides. A son arrivée à Chaillot, le trente avril, il ne trouve rien, « hormis deux bureaux et une table ». Il se voit contraint d'acquérir « tout ce qui doit faire un théâtre »<sup>996</sup> : projecteurs, costumes, accessoires, matériaux divers ; de louer à l'année une salle de répétitions, Chaillot en étant dépourvue. « A coup sûr, seul j'eusse fléchi » confesse-t-il.<sup>993</sup> Mais l'équipe est là, dévouée, exemplaire.

Ce Chaillot qu'on lui destine, est-il donc comme il le fut pour Gémier, un cadeau empoisonné ? En dépit du diagnostic qu'il a établi, au contraire Vilar considère que c'est là sa « chance », lui qui depuis si longtemps rêve d'une salle à Paris. Et puis, si l'on fait sienne la sentence attribuée au bon roi Henri, nul doute que Paris vaille bien une messe : à plus forte raison lorsque l'impétrant est un mécréant. « Quand il a accepté, Jean Vilar s'est considéré en service » remarque Jeanne Laurent.<sup>997</sup> Le sens du service, Vilar le voit cultivé à un degré suprême par ce grand commis de l'Etat qu'est son égérie. Il prend exemple. Dès lors, il avance que le théâtre ne peut être « une affaire privée ». Il a bien souvent rencontré des difficultés avec « la commandite » et ajoute : « j'étais fait pour une fonction publique », une

---

<sup>992</sup> Varda, op.c.

<sup>993</sup> *Opéra*, 26-3-1952.

<sup>994</sup> « Je cherche un poète violent », *Arts*, 3-4-1957.

<sup>995</sup> « Note pour un dialogue », op.c. 16.

<sup>996</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. 162-3 passim.

<sup>997</sup> J. Laurent, « Profils perdus », op.c.

fonction où il serait « responsable à l'égard de la collectivité ».<sup>998</sup> Comme ses camarades Serreau ou Blin, il aurait pu poursuivre une carrière de découvreur de nouveaux dramaturges. En lui offrant la direction du TNP, Jeanne Laurent l'en a détourné : « vous avez changé le cours de ma vie » lui confiera-t-il un jour.<sup>999</sup> « J'ai tenté une aventure dès 1947 à Avignon ; une autre en 1951 à Chaillot ».<sup>1000</sup> Malgré les handicaps, l'aventure sied à Vilar, on le sait ; et ce sont précisément ces handicaps qui en font le sel, car si noces il y a, « faut pas aller aux noces en tremblant, n'est-ce pas messieurs ? »<sup>1001</sup>

### 6.2.2. *Le cahier des charges ou la tentation de Méphistophélès*

Jeanne Laurent écrit à Vilar : dès que le secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts aura signé le cahier des charges, « je demanderai à Rouvet de rentrer ».<sup>1002</sup> Ce que fait André Cornu le vingt août. Officialisé et publié sous forme d'arrêté, le Cahier des charges comporte trois parties : dispositions générales de la concession - vingt-quatre articles ; représentations populaires subventionnées - 11 articles ; contrôle de l'exploitation - cinq articles.<sup>1003</sup> Il lie Vilar à l'Etat pour trois ans, du premier septembre 1951 au trente et un août 1954. Vilar devient à la fois concessionnaire de la salle de Chaillot et directeur du Théâtre National Populaire. Il bénéficie de « la jouissance gratuite de la salle des spectacles et de ses dépendances ».<sup>1004</sup> La signature de l'arrêté reste conditionnée par le versement d'un cautionnement à la Caisse des Dépôts : « je versai la somme de cinq cents mille francs (...) c'était la loi ».<sup>1005</sup> Cette somme est destinée à faire face à un certain nombre d'obligations - assurances, traitements, taxes sur les spectacles, droits d'auteurs - en cas de défaut de paiement de la part du directeur. Elle ne doit jamais cesser d'être approvisionnée, ce qui devient un motif de « déchéance du directeur ».<sup>1006</sup> La concession est attribuée « à titre personnel » ; en aucun cas le titulaire ne peut céder son droit à quiconque.<sup>1007</sup> Le ministre de tutelle se réserve la faculté de disposer de la salle pour des manifestations officielles.<sup>1007</sup> En dehors des « spectacles populaires » obligatoires, le concessionnaire peut « organiser

---

<sup>998</sup> Abadi, op.c.

<sup>999</sup> J. Laurent, « Projet du livre... », op.c.

<sup>1000</sup> « Je cherche un jeune poète violent », op.c. 213.

<sup>1001</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 222).

<sup>1002</sup> J. Laurent, lettre à Vilar, 10-8-1951.

<sup>1003</sup> Arrêté du 1-9-1951, « Archives TNP Vilar 1951-1963 », Archives nationales, AP295.

<sup>1004</sup> Article 6.

<sup>1005</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 221 - soit 10540 €).

<sup>1006</sup> Articles 3-2.

<sup>1007</sup> Articles 2-1.

d'autres manifestations théâtrales ou artistiques : concerts, séances de cinéma, conférences... En outre, il est autorisé à louer la salle à des personnes ou groupements. Dans le cas d'associations à caractère éducatif ou pédagogique, il ne doit exiger d'elles que le remboursement des frais de chauffage et d'éclairage augmentés d'une somme forfaitaire pour « frais généraux ». Mais en toutes circonstances, ces locations « doivent être soumises à l'agrément du ministre. En ce domaine, Vilar ne jouit pas d'une totale liberté.<sup>1008</sup>

A sa charge, l'entretien, le nettoyage, le chauffage, l'électricité pour l'ensemble des locaux alloués, ainsi que toutes les assurances, et ce « intégralement ».<sup>1009</sup> Ce à quoi il convient d'ajouter l'obligation de contracter une assurance au titre de la responsabilité civile, des accidents du travail...<sup>1009</sup> L'ensemble du matériel, du mobilier acquis par le concessionnaire pendant la durée du contrat « devient propriété de l'Etat » ainsi que tous les ouvrages d'amélioration ou d'embellissement.<sup>1010</sup> Celui-ci doit rédiger « un règlement de discipline intérieure », le soumettre au ministre, fournir un état mensuel des activités – spectacles et recettes.<sup>1011</sup> La concession cesse à tout instant dans les circonstances suivantes : incendie de la salle ; non respect des dispositions du cahier des charges ; fermeture de la salle un mois durant en période d'exploitation ; faillite ou liquidation judiciaire du concessionnaire ; et enfin si « par des actes personnels » ce dernier a cessé « de mériter la confiance de l'administration supérieure », formulation extrêmement ambiguë qui constituera une menace constante, véritable épée de Damoclès au-dessus de la tête de Vilar.<sup>1012</sup> Le titre premier se clôt par cette précision dans l'article 24 : « aucune dette ou charge » imputables au concessionnaire « ne sont opposables à l'Etat ».

Le titre deux définit les droits et obligations du directeur du TNP dont la charge est de même durée que celle de la concession de la salle : « monsieur Jean Vilar est chargé de l'organisation de représentations populaires subventionnées par l'Etat ».<sup>1013</sup> Chaque année, il doit assurer un minimum de « deux cents représentations théâtrales ou concerts symphoniques » dont cent cinquante hors de Chaillot, de préférence dans « les quartiers périphériques de Paris et de la banlieue ».<sup>1013</sup> Se produire en banlieue n'est donc pas un choix de Vilar, mais bien une obligation du cahier des charges. Ces représentations sont données à des tarifs populaires, « approuvés par arrêté ministériel » - donc encadrés par l'organisme de

---

<sup>1008</sup> Articles 2-1.

<sup>1009</sup> Articles 11-12-13. (Montant des assurances : dix millions de francs, soit 210.800 €).

<sup>1010</sup> Article 7.

<sup>1011</sup> Articles 18-21

<sup>1012</sup> Article 23.

<sup>1013</sup> Articles 25-27-34-14.

tutelle.<sup>1013</sup> Les augmentations ne peuvent être décidées qu'avec « l'autorisation du ministre ». Par contre le directeur a « toute liberté » pour fixer le prix des places des spectacles autres que les représentations populaires.<sup>1013</sup> Ces dernières doivent se dérouler durant la période du quinze octobre au quinze avril. Le programme artistique est soumis au ministre au plus tard un mois avant l'ouverture de la saison.<sup>1014</sup> Le directeur dispose d'une totale liberté de choix pour constituer ce programme. Il peut puiser dans le répertoire classique et moderne français et étranger.<sup>1015</sup> Toutefois, si un ouvrage est « sujet de trouble » le ministre est en droit d'en interdire la représentation.<sup>1016</sup> Le non respect de la programmation d'œuvres lyriques est dénoncé par les détracteurs de Vilar. En 1953, celui-ci se voit contraint d'acheter deux représentations de *Così fan tutte* à l'Opéra-Comique : bilan, déficit de sept cents mille francs.<sup>1017</sup> Le directeur du TNP est tenu d'engager une troupe permanente. Après accord de ses collègues administrateurs, il peut faire appel à des artistes des autres théâtres nationaux. Il a l'obligation d'engager chaque année un lauréat du Conservatoire.<sup>1018</sup> Pour l'organisation des spectacles populaires, il perçoit une « subvention de l'Etat » versée « mensuellement par douzième » sous réserve de fournir au ministère les documents suivants concernant l'exercice du mois précédent : état des spectacles ; état des recettes et des dépenses ; état des traitements des personnels ; quittances des droits d'auteurs, des assurances et taxes diverses.<sup>1019</sup> La subvention allouée a pour fin de compenser le manque à gagner dû aux tarifs modiques imposés.<sup>1020</sup> Durant la première saison – 1951-1952 - les tarifs des représentations populaires sont les suivants : 100 à 300 francs à Suresnes, Clichy, Genevilliers ; 100 à 400 francs Porte Maillot et Caen ; 150 à 400 francs à Montreuil et Saint Malo ; 100 à 250 à Chaillot, puis 150 à 400 francs au démarrage de la saison 1952-1953. Les étudiants paient 100 à 150 francs. Mais au théâtre des Champs-Élysées, en février-mars 1952, il a fallu déchanter : le TNP casse les prix. Une véritable cabale naît chez les directeurs des théâtres privés intra-muros : « concurrent déloyal, ce théâtre subventionné ». <sup>1021</sup> Vilar se voit contraint d'accepter des tarifs allant de 150 à 800 francs.<sup>1020</sup>

---

<sup>1014</sup> Articles 27-29.

<sup>1015</sup> Article 23.

<sup>1016</sup> Article 16.

<sup>1017</sup> Soit 13.410 €.

<sup>1018</sup> Articles 30-31-32.

<sup>1019</sup> Article 35.

<sup>1020</sup> « Archives TNP Vilar 1951-1963 », op.c. (soit 2 à 8 €. A la Comédie-Française les places coûtent de 400 à 1200 francs, soit 8 à 24 €. A Avignon en 1952, les prix vont de 200 à 700 francs).

<sup>1021</sup> « Les premiers pas », op.c. (*TSP*, 229).

Le titre trois, traite du « contrôle de l'exploitation ». Le commissaire du gouvernement aux Théâtres nationaux « a charge de surveiller la gestion » du TNP. Il établit un document mensuel certifiant le respect des obligations du directeur. Ce document autorise le versement du douzième de la subvention.<sup>1022</sup> Une fois l'an, un inspecteur des finances vérifie la comptabilité.<sup>1023</sup> Au cas où la subvention annuelle serait supprimée ou réduite à moins de vingt-cinq millions de francs, « le présent arrêté cessera d'avoir effet » sauf si Vilar accepte de poursuivre la concession dans de telles conditions.<sup>1023</sup> L'article final quarante n'est que le doublon du vingt-quatre : il rappelle qu'au terme du contrat « toutes dettes provenant de la gestion du directeur demeurent entièrement à la charge de celui-ci ».

Si l'on excepte la liberté concernant le choix des œuvres, on mesure combien Vilar se trouve corseté par un cahier des charges à un degré tel qu'aucun homme de théâtre n'accepterait aujourd'hui. Un instant surpris par sa nomination, il l'attribue à « une idée audacieuse » de l'Etat : nommer à la tête d'un théâtre national un homme de théâtre » plutôt qu'un administrateur. Il se félicite de cette « révolution », car il y a « moins de désordre », « les administrateurs-nés », d'esprit tatillon, empêchent le navire de « prendre le large ».<sup>1024</sup> Mais le pire réside sans nul doute dans le statut de « régie libre » auquel est soumis le concessionnaire qui œuvre à ses risques et périls, menacé par le déficit, voire la faillite - situation que connut Antoine à l'Odéon. Contrairement aux administrateurs de La Comédie-Française et de la RTLN qui eux placés en régie de « régie directe » se voient protégés, l'Etat prenant à sa charge leurs éventuels déficits.<sup>1025</sup> Conséquence de ce statut, le directeur-concessionnaire n'a droit à aucun salaire. Chrystel d'Ornhjelm rappelle les propos de Jeanne Laurent à Vilar : «vous n'avez pas de traitement, ni comme comédien, ni comme metteur en scène, ni comme directeur. Vous êtes payé sur les bénéfices ».<sup>1026</sup> Si bénéfices il y a. Plus tard, Vilar mesure avec quelque amertume ce contrat léonin, véritable marché de dupe. Il joue cent quatre-vingts fois l'an, a réalisé dix mises en scène en deux ans et demi, « situation anormale, contraire, aux lois les plus élémentaires du travail ».<sup>1027</sup> Mais il l'a signé en toute connaissance de cause ! Qui plus est, comme toute entreprise, l'entreprise Chaillot est

---

<sup>1022</sup> Articles 36-37-39.

<sup>1023</sup> Articles 36-37-39.

<sup>1024</sup> « Les premier pas », op.c (*TSP*, 230). Ce n'est pas là une « révolution ». Vilar oublie, entre autres, les précédents d'Antoine et de Gémier.

<sup>1025</sup> Dès le second contrat - 1954-1957 - le cahier des charges prévoit « une mensualité » pour le directeur du TNP. Et en 1968, Wilson n'est plus responsable de sa gestion sur ses biens propres. Il perçoit un salaire mensuel auquel s'ajoutent 15% des bénéfices éventuels. (*J.O* 23-10-1968).

<sup>1026</sup> Ch. D'Ornhjelm, « Vilar nuit », op.c.

<sup>1027</sup> *Mo*, 6-2-1954, 56-57.

soumise à l'impôt sur les bénéfices, impôt dont le taux est progressif : « quand le TNP a fait cinq millions d'anciens francs de bénéfice, l'Etat lui enlève illico 1277000 francs » soit 25,5% ; si le bénéfice est de vingt millions, l'impôt s'élève à 11527000 francs, soit un taux de 57,6%.<sup>1028</sup>

Ce n'est pas que Vilar ne se soit attentivement penché sur ce cahier des charges. Les nombreuses notes de cette période traduisent une activité fébrile. Dès la fin d'Avignon, il étudie, dissèque, commente, se pose des questions, assailli par des inquiétudes. A qui confier « l'administration des galas et les locations de la salle » aux organismes extérieurs ?<sup>1029</sup> Il conviendrait d'organiser des concerts de compositeurs contemporains, « Milhaud, Besse, Kosma, Jarre », mais surtout « plus de Beethoven ou de Mozart ». <sup>1030</sup> Dès lors, serait-il pertinent de conserver « Padeloup et ses concerts » ?<sup>1029</sup> Dès août les premiers projets sont jetés sur le papier. Organiser des conférences à Chaillot serait bienvenu : faire appel à Gouhier, Maulnier, Aragon, Malraux... Pourquoi ne pas demander à Jean Babilée de mettre en place un programme de la « danse au TNP » ? Vilar tente de mettre sur pied l'organigramme des équipes administratives et techniques - administration, secrétariat, régies. Il souhaite la création d'une école confiée à Georges Le Roy, avec des interventions de Demangeat, de Saveron, du directeur de scène de La Comédie-Française en plus des cours habituels destinés aux élèves - travail de la voix, du corps, interprétation ; la réunion d'un comité de lecture de pièces et de conseillers avec Arnaud, Gouhier, Gischia, Touchard, Le Corbusier ; procéder à l'invitation de metteurs en scène comme Strehler, Rouleau. Dans un autre ordre d'idées, faut-il prévoir des navettes de cars des six grandes gares parisiennes pour rallier Chaillot ? Vilar écarte le principe d'une agence de location, mais envisage à cet usage des bureaux dans chaque mairie des arrondissements de la capitale. L'administrateur devra faire tenir un certain nombre de « cahiers de contrôle » : dépenses et rentrées ; engagement de dépenses ; visites au secrétariat avec coordonnées des visiteurs ; cahier de la salle-ouvrières, bar, vestiaire. L'ensemble de ces documents « est signé quotidiennement par Jean Vilar ». <sup>1031</sup>

Et déjà Vilar pressent la nécessité de modifier le cadre de scène, « d'avancer le plateau dans la salle », inquiet qu'il est du « divorce » constaté entre la salle « moderne » et une scène qui « obéit aux vieilles lois à l'italienne ». <sup>1032</sup> C'est, nous l'avons relevé, Demangeat qui concevra cette modification. Par ailleurs, tout dispositif scénique devra être compatible avec

---

<sup>1028</sup> « Dix ans de mise en scène au TNP », op.c. (*TSP*, 261).

<sup>1029</sup> « Les premiers pas », op.c. (*TSP*, 226).

<sup>1030</sup> « Etudes du cahier des charges TNP », *Cahier 2*, septembre 1951.

<sup>1031</sup> « Journal », août 1951.

<sup>1032</sup> « Etude du Cahier des charges », op.c.

« toutes les salles » susceptibles de l'accueillir.<sup>1031</sup> Si après son apprentissage chez Dullin « les seules questions de l'interprétation » harcelaient Vilar, depuis il a appris à considérer celles posées par l'architecture : « *Meurtre dans la cathédrale* me donna le souci de l'architecture scénique ; Avignon et Chaillot celui de l'architecture totale », <sup>1032</sup> autrement dit les rapports scène-salle. Réalisant le vide des magasins, « la précédente direction ne laisse aucun costume », il en découvre l'explication : elle ne pratiquait que la location. Quant au personnel, il entend être seul à choisir, notamment celui des régies et de l'administration : « je tiens à ce qu'il soit mien, absolument ». <sup>1033</sup> Nous le verrons imposer Rouvet comme administrateur, alors qu'un instant Jeanne Laurent envisageait Aldebert, <sup>1034</sup> ou encore d'Ornhjelm à qui elle dit un jour : « il faut l'aider, l'entourer. Accepteriez-vous de quitter votre métier pour travailler avec lui » ? <sup>1035</sup>

Certains projets ne verront jamais le jour, comme celui de « spectacles pour enfants ». <sup>1036</sup> Vilar poursuit sa réflexion qui au fil des notes part en tous sens. Et déjà, lancinantes, les questions du répertoire le hantent. Où jouer ? Mais surtout que jouer ? Demander des pièces à Roblès, à Vailland ; ou encore reprendre *Meurtre dans la cathédrale*, *Henri 4* de Pirandello ; pourquoi pas *Le menteur* ou *Polyeucte*, *L'Alcade de Zalamea* ? Et s'il ouvrait avec *Don Juan* ? <sup>1036</sup> Autres solutions, envisager *Le Barbier de Séville*, *l'Avare*, *Le Mariage de Figaro*. <sup>1033</sup> Dès lors, le voici esquissant des distributions - tant il est vrai que le choix d'une œuvre est souvent gouverné par les comédiens dont on dispose - autour de Moreau, Lemarchand, les Chaumette, Denner, Négroni, Leuvrais, Moulinot. Il faudrait engager Monique Mélinand, Etcheverry qui se prépare à reprendre son rôle dans la pièce de Sartre, et aussi Lucien Arnaud, Jacquemont ; ou encore envisager, pourquoi pas, « d'engager Sorano » ? Il faut aussi revoir Bouquet, Casarès, Bernard Noël, songer même à « Gabin interprète ». Il serait heureux de compléter l'équipe technique avec « le régisseur du théâtre Antoine ». Puis prévoir des cours de perfectionnement de diction dispensés par Le Roy - l'ancien professeur de Philipe au conservatoire - notamment pour « Spira, Chaumette, Coussonneau, Denner, Vilar, Schlessner ». Ce dernier formera « les serviteurs de scène », car ils doivent aussi « savoir chanter ». Avant de retenir Rouvet, Vilar repense un instant à di Rosa comme administrateur, ou encore à Karsenty. Faut-il créer une équipe de costumières ou étudier un contrat avec un atelier ? *Le Cahier numéro 3* se présente comme le résultat d'une

---

<sup>1033</sup> « Etude du cahier des charges », op.c.

<sup>1034</sup> J. Laurent, Lettre à Vilar, 26-8-1951. (et aussi *TSP*, 226).

<sup>1035</sup> Ch. d'Ornhjelm, « Vilar nuit », op.c.

<sup>1036</sup> « Journal », op.c.

véritable tempête sous un crâne, suite de notes disparates jetées à la diable.<sup>1037</sup> Quelles que soient les décisions, « l'équipe sera bonne, expérimentée, travailleuse » écrit-il à Jeanne Laurent.<sup>1038</sup> Au sujet de la périphérie et des banlieues, Vilar décide de refuser l'idée de dissémination. Il faudra s'en tenir à quelques points d'ancrage, « créer deux ou trois bastions » plutôt que « partir en tournée » çà et là.<sup>1039</sup>

Mais l'euphorie n'est pas une constante dans la complexion de Vilar. L'examen le rend parfois circonspect, perplexe même : « le cahier des charges, après l'avoir lu et relu, j'en ai eu peur, moins peur, puis à nouveau, j'ai éprouvé bien des craintes » confie-t-il à sa protectrice.<sup>1040</sup> Tout au long du mois d'août, Jeanne Laurent s'efforce de le rassurer : « si vous désirez voir apporter des modifications », on en reparlera et « un arrêté rectificatif » pourrait être envisagé.<sup>1041</sup> Elle l'encourage, l'apaise, le porte à bouts de bras : « ne vous inquiétez pas. Profitez de ces deux semaines pour accumuler les réserves d'énergie ». <sup>1041</sup> A Paris, elle se démène pour lever les obstacles, faciliter la tâche de Vilar. Elle contacte le syndicat des machinistes afin d'obtenir leur bienveillance ; il souhaite Demangeat ? Elle intervient auprès de celui-ci dont elle espère une réponse favorable.<sup>1041</sup>

« Bigre, s'enchaîner », rétorque Vilar qui ressent « une sorte de froid dans le dos »<sup>1040</sup> à cette pensée, comme un écho à la réplique de Don Juan à Sganarelle : « tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend ? ». Mais Jeanne Laurent rassure encore, convainc, certaine qu'elle est « que ce contrat avec l'Etat serait reconsidéré ». <sup>1042</sup> Alors Vilar accorde sa confiance. Si ce cahier des charges constitue une somme de contraintes à la limite du raisonnable, il fait contre mauvaise fortune bon cœur. Puis une « trop grande liberté nuit » ; il faut savoir « s'imposer des contraintes ». Dès lors, il accepte de s'inscrire pour « le bain. Ou l'enfer ». <sup>1043</sup> Entreprendre en art dépend non seulement « d'une décision raisonnable », mais souvent également « d'une folie ». <sup>1044</sup> Provoquer l'inspiration, « maîtresse d'erreurs et de beautés », voilà le défi à relever, tout en s'obligeant au « plus sévère contrôle et à la conduite la plus sûre »<sup>1046</sup> ; ou, comme l'annonce Claudel, « l'ordre est le délice de la raison et le désordre le délice de l'imagination ». <sup>1045</sup> Les gens de théâtre ne sont-ils pas des

---

<sup>1037</sup> « 5è Avignon : Cahier 3 TNP », été 1951, 15p.dact. (3 à 8 passim).

<sup>1038</sup> Lettre à J. Laurent, 20-8-1951.

<sup>1039</sup> Cf 1037.

<sup>1040</sup> Lettre à J. Laurent, 20-8-1951.

<sup>1041</sup> J. Laurent, Lettres à Vilar, 10-8-1951 et 26-8-1951.

<sup>1042</sup> *Mo*, 6-2-1954, 57.

<sup>1043</sup> « Etude du cahier des charges », op.c.

<sup>1044</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (*TSP*, 159 et 165).

<sup>1045</sup> Claudel, « préface », *Le Soulier de satin*.



êtres « fols et absurdes ? »<sup>1043</sup> Au moment de la prise de décision, il est fréquent, sinon constant, que Vilar agisse sous l'emprise de l'irrationnel, ce qu'il tente de justifier a posteriori. Vilar signe donc. D'ailleurs il ne souhaite qu'une chose, « foncer ».<sup>1043</sup> Mais il y met une condition ; s'il accepte de « mourir pour quelque chose », ce n'est pas pour une mission théâtrale jalonnée de « rites qui ne sont pas ceux de [son] église : cérémonies en smokings, galas et grands dîners ».<sup>1046</sup> Et déjà il voit poindre « une splendide aventure ».<sup>1047</sup>

La question du cahier des charges réglée, Vilar prend une ferme résolution et entend s'y tenir : se consacrer exclusivement au TNP. Nous l'avons vu renoncer au cinéma. En 1953, il refuse l'offre de mise en scène de *Médée* de Cherubini avec la Callas à Florence.<sup>1048</sup> Deux ans plus tard nouveau refus d'assurer la réalisation du *Judas* de Pagnol chez Popesco.<sup>1049</sup> Il doit rapidement constituer son équipe dont l'ossature a été mise en place saison après saison durant les cinq années d'Avignon, ce qui lui facilite la tâche. L'urgence ne concerne pas la troupe : « j'avancerai de toute façon avec une extrême lenteur en ce qui touche au choix des comédiens », confie-t-il.<sup>1047</sup> La priorité concerne les « services du plateau et de l'administration », car le théâtre fonctionne essentiellement grâce à « une équipe » : équipe administrative, équipe technique. Sinon, il ne peut être que « désordre et ennui ».<sup>1050</sup> En tout premier lieu, Vilar doit choisir un administrateur. Il impose un parfait inconnu à Jeanne Laurent, Jean Rouvet. « Je rencontrai à La Lorelei notre hôte (...) Un garçon vif, clairvoyant, d'apparence inusable ». Mais nous savons que les deux hommes étaient en contact depuis Avignon. « Le choix était fait. Je ne revins jamais sur ma décision », poursuit-il.<sup>1051</sup> On a insuffisamment souligné le rôle essentiel tenu par Rouvet dans la réussite du TNP aux côtés de Vilar. Travailleur infatigable, veillant à tout, surveillant tout, il impose avec fermeté, rudesse même des règles de fonctionnement rigoureuses et une politique drastique d'économies. Il ne rembourse le ticket de métro qu'en seconde classe, négocie des billets collectifs avec la SNCF, finit par proscrire l'usage du taxi dès lors que Vilar observe qu'en ce domaine, « des notes effarantes ont été présentées ».<sup>1052</sup> Rouvet multiplie la vente des spectacles en province, enchaîne les festivals, sollicite du ministère des Affaires Etrangères

---

<sup>1046</sup> « Etude du cahier des charges », op.c.

<sup>1047</sup> Lettre à Philipe, 1-9-1951.

<sup>1048</sup> *Mo*, 26-1-1953, 17.

<sup>1049</sup> Courrier de Pagnol à Vilar, 12-6-1955 et *Mo* 14-5-1954, 123.

<sup>1050</sup> Note, *CR3*, août 1951.

<sup>1051</sup> « Les premiers pas », op.c. (*TSP* 223-4).

<sup>1052</sup> Note de service, 12-2-1953. (cf cette autre note, « A tous les services », 11-12-1954 : Taxi « moyen de transport exceptionnel emprunté qu'avec l'accord de l'administrateur (...) Pourquoi me mettre la main dans la poche lorsque je tourne le dos ? Faut-il que je prenne des sanctions ? Je ne le répéterai pas ». *CR2*, 114).

des subventions pour les tournées internationales ; avec son adjoint Lucien Fresnac, administrateur des galas, loue la salle de Chaillot tant et plus. Son souci premier : tenir le budget coûte que coûte. Trois exemples entre mille, certes anecdotiques, permettent de prendre conscience de la rigueur de sa gestion.<sup>1053</sup>

Nous avons précédemment souligné l'insistance avec laquelle Vilar somme les comédiens de prendre soin de leurs accessoires, de leurs tenues de scène : « le costume de théâtre est pour le comédien le plus sûr instrument de travail »<sup>1054</sup>. Cette insistance court tout au long de sa direction du TNP avec une fréquence qui ressortit à l'obstination pour ne pas dire à l'obsession ; c'est que sa troupe est constituée d'êtres jeunes, insoucians, et dont l'ordre et le soin ne sont pas les vertus cardinales. Il en coûte trop pour restaurer, remettre en état. « La subvention devrait-elle être doublée, triplée, je croirais bon de maintenir le principe sacré d'économie », car une maison qui ne cultive pas cette règle « va vers les pires choses » écrit-il à Sorano.<sup>1055</sup> Sur ce point donc Vilar et Rouvet s'entendent comme larrons. C'est leur côté « épicier » selon la formule du premier. Quant au second, bien des témoignages concordent à son propos : « financièrement, il a sauvé Jean » dit Coussonneau.<sup>1056</sup> « C'est l'imagination, l'énergie, l'efficacité, la rigueur de Rouvet qui permirent la création d'une administration de théâtre comme on n'en avait jamais vue » surenchérit Debeauvais.<sup>1057</sup> Quand il dresse les portulans de toutes les salles de la banlieue parisienne - descriptifs techniques, capacités, équipement, indications administratives établies avec le concours des mairies - Vilar conclut : « Jean Rouvet a fait ici une fois de plus un travail considérable ».<sup>1058</sup> Authentique héraut d'armes, Rouvet s'interpose constamment entre les contrôles financiers, les bizarreries du ministère de tutelle et Vilar afin de soustraire ce dernier aux tracasseries administratives et aux attaques. Rouvet veille : cerbère intransigeant, sourd aux divines mélodies d'Orphée, il a su endiguer toutes les crues du Styx qui eussent emporté l'Enfer de

---

<sup>1053</sup> Vilar part à Strasbourg avec le véhicule de fonction du TNP, une Renault Frégate neuve. Par note, Rouvet le prie de faire exécuter la révision des mille kilomètres avant le retour. Vilar obtempère et rend compte en précisant date, lieu, kilométrage. (CR2, sans date). En vacances en Italie avec la même voiture, Vilar éprouve la nécessité de notifier à Rouvet : « La voiture a fort bien roulé. Je vais faire intervertir les roues comme le recommande le prospectus Renault après cinq mille kilomètres ». (CR2, 14-8-1955). Vilar souhaite l'installation de projecteurs au balcon de Chaillot, mais il faudrait sacrifier des places. « Demande à Rouvet » dit-il à Saveron. Réponse de Rouvet : « douze places supprimées, dans une saison ça fait tant. Non, Pierre, pas de projecteurs ». Et Vilar accepte « sans dire mot ». (Saveron, entretien, Georges Banu et Jean Kalman, *Travail théâtral* n° 31, avril-juin 1978, 97).

<sup>1054</sup> Notes de service, avril 1953. (à propos de *Danton*).

<sup>1055</sup> Notes de service au délégué des comédiens, 1953 et 1954.

<sup>1056</sup> Coussonneau, entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>1057</sup> S. Debeauvais, « l'organisation du public de Jean Vilar », *Jean Vilar, théâtre et utopie*, Cahiers-théâtre Louvain, n° 56- 57, 1986, 10.

<sup>1058</sup> Conférence de presse, 27-10-1953.

Chaillot. Tatillon jusqu'à l'orée du supportable, cet homme de caractère, outrepassant parfois ses droits, acquiert rapidement une renommée d'épouvantail dans le Landerneau du théâtre parisien. Nous verrons les deux hommes s'affronter. Plusieurs fois, Rouvet offrira sa démission que Vilar refusera. On comprend pourquoi. Son administrateur lui est trop précieux : « à dix ans de distance, et bien que nos attitudes fussent bien différentes (...) notre union fut totale. Nous unissaient la hantise d'un ordre à créer, d'une discipline exigeante, la volonté de remplir la mission populaire de ce théâtre » rappellera le directeur du TNP.<sup>1059</sup>

Les longues lettres – trente-deux pages - que Vilar adresse d'Arosa à Rouvet fin 1954 témoignent entre autres de cette complicité et de cette vision partagée, de cette confiance réciproque.<sup>1060</sup> Vilar y passe en revue tous les aspects concernant le TNP. Que pense Rouvet du projet de matinées poétiques destinées aux lycéens ? Ou encore des distributions à venir, celle de *Macbeth* en particulier ? Par qui remplacer Spira dans Chimène ? Que faire de *Mère Courage* à présent ? Sur tous ces points, « cher Rouvet, j'aimerais avoir votre avis ». Par ailleurs l'administrateur se doit de rappeler impérativement à Deschamps, délégué des comédiens, et à Besson, le régisseur général, la nécessité de veiller au respect du nouvel horaire à Chaillot - vingt heures - car il importe « que nous commencions à l'heure ». Vilar craint que la situation financière du moment ne permette pas de faire face à « deux échecs de pièces consécutives ». Il demande donc à Rouvet d'établir « un plan détaillé d'achats ». Et de lui rappeler qu'au sujet du répertoire, il « se heurte à un vide » : pas d'auteurs contemporains. Convient-il de « relancer » Giono ? Mais peut-être est-il lui-même responsable de cette difficulté : « je joue trop, je mets trop souvent en scène, je lis mal ». Ce qui a réussi jadis Kleist, Büchner... a été le résultat de « la solitude », c'est-à-dire du loisir de lecture. Que conseille Rouvet ? Autre tâche qui lui est confiée, la correction d'un manuscrit : « j'aimerais que vous lisiez attentivement le texte ». Lourdeurs, obscurités, raisonnements faux ... tout relevé par des « notes au crayon rouge ».<sup>1061</sup> Le remplacement d'acteurs tient à cœur à Vilar. Il souhaite pouvoir accorder huit à dix jours de repos à chacun, à tour de rôle. L'avantage serait double : en cas de maladie du titulaire, le remplaçant prend la suite et on évite ainsi un manque à gagner : « Parlez-en à Deschamps ». Les projets de déplacements à Caen et à Reims durant la seconde quinzaine de janvier inquiètent Vilar : ceci « mange huit répétitions » de l'œuvre qui doit succéder à *Macbeth* et dont la première est prévue début

---

<sup>1059</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 223-4).

<sup>1060</sup> Lettres à Rouvet, Arosa, 9-10-11 décembre 1954, CR2, n° 56.

<sup>1061</sup> Il s'agit de *La Tradition théâtrale*, ouvrage publié en 1955.

mars. « Bien sûr, ce serait *La Nuit tombe* que j'ai considérablement avancée ici ». <sup>1062</sup>  
Que faire ?

Inquiétude bien plus grave enfin, et qui mine Vilar : le comportement de Philippe. Il semble avoir annoncé son retrait, « hormis Tchécoslovaquie, Yougoslavie, Grèce ». <sup>1063</sup>  
Que veut-il ? Souhaite-t-il une mise en scène, *Nicomède* ? Compte-t-il être absent d'Avignon en 1955 ? En 1956 ? Auquel cas il disparaît de toutes les distributions deux saisons durant. Autant de questions confiées à Rouvet afin que celui-ci devienne son ambassadeur auprès de l'acteur. Et Vilar « soliloque » comme chaque fois qu'une difficulté sérieuse apparaît : il s'adresse indirectement à Philippe : « acceptes-tu à ce point cet exil volontaire ? (...) Abandonner totalement et pour longtemps est, je crois, la plus mauvaise solution. Abandonner n'est en accord avec le garçon qui a les idées que tu as. Le mépris ne serait pas loin, Gérard ; le mépris de ceux qui travaillent, de ceux qui sont dévoués à une cause... » Un stratège, ce Vilar-là et qui use d'un procédé diabolique. Vilar fourbit les arguments - « abandonner », « les idées que tu as », « l'exil », « le mépris », « une cause » - ceux susceptibles de faire mouche, de prendre l'intéressé par les sentiments. Rodrigue fuirait-il le combat ? Vilar-Apollon distille la leçon et charge son intercesseur Rouvet - la Pythie de la porter. Tous ces exemples soulignent à quel degré Vilar fait confiance à Rouvet, un allié, un confident même au-delà de l'administrateur. Leurs relations épistolaires laissent poindre cette connivence qui n'exclut pas l'humour. Vilar en vacances conclut ainsi un courrier à Rouvet : « mon ennemie du TNP va bien. J'espère qu'il en est de même de votre femme et qu'elle va, comme la mienne, quitter l'association ». <sup>1064</sup>

Aux côtés de Rouvet, Fresnac, et aussi Paul Marionnet, « un très parfait - heureusement - comptable » ; <sup>1065</sup> Claude Planson, attaché de presse de cinéma, chargé de « l'information-propagande » qui, grâce à « sa méthode médiatique » a fort bien compris la nécessité « d'inonder la presse » <sup>1066</sup> complètent l'équipe administrative des débuts, équipe secondée par de « jolies et dévouées secrétaires » <sup>1065</sup> - en attendant l'arrivée de Sonia Debeauvais, future adjointe d'administration chargée des relations avec les associations.

---

<sup>1062</sup> Preuve supplémentaire de l'intention de Vilar de monter sa pièce. Mais Rouvet ne cède pas : Caen et Reims se font du 16 au 26 janvier 1955, et c'est *L'Etourdi* qui sera l'œuvre programmée en mars, mise en scène par Sorano.

<sup>1063</sup> Tournée prévue en mars-avril 1955.

<sup>1064</sup> Lettre à Rouvet, Sète, 3-8-1953. (CR2, 76).

<sup>1065</sup> « Les premiers pas », op.c. (TSP, 229).

<sup>1066</sup> Varda, op.c.

Tout aussi essentielle, l'équipe des « techniques », autrement dit l'ensemble des spécialités du plateau. Comédien, régisseur, homme à tout faire depuis près de dix ans auprès de Vilar, le fidèle Coussonneau est là, tout comme les peintres Prassinos et Pignon, arrivés dès les premiers Avignon. Jacno ne tarde guère. Mais il faut avant tout retenir Gischia, non seulement « le peintre des costumes, mais le conseiller, capital ».<sup>1065</sup> Andrée Vilar témoigne du rôle essentiel de ce créateur : « Léon était très drôle, habité par l'humour, un homme de très grande culture ». Et Dominique Vilar de conclure : « il régnait entre eux une camaraderie, une complicité rares ».<sup>1067</sup> Vilar quant à lui rappelle qu'en vingt ans, « un seul différend » entre eux. Il lui fallait à ses côtés « cet aîné narquois et bon (...) sachant prévoir les désastres et provoquer l'imagination »<sup>1068</sup>. Jarre, régisseur de la musique et Saveron, régisseur des éclairages appartiennent désormais au groupe. « Je donnerais tous mes oscars pour revivre cette époque » confesse avec nostalgie le premier.<sup>1069</sup> Saveron lui a bien oublié l'impression du premier contact. Il ébranle Vilar - « je m'efforce de ne pas me laisser gagner par l'émotion » – quand il lui déclare : « je renouvelle pour trois ans (...) Je n'ai envie de travailler qu'avec vous et le plus longtemps possible »<sup>1070</sup>. Rencontré, nous l'avons dit, à la Lorelei, Collet devient l'adjoint de Saveron.

Pour compléter cette équipe, Vilar puise dans celle de Jovet. Il a vu à l'œuvre les collaborateurs de celui-ci au théâtre Antoine en jouant Sartre et a su apprécier les compétences de certains. Approché à sa demande par Jeanne Laurent, Camille Demangeat, chef machiniste de l'Athénée, devient le régisseur constructeur du TNP. Vilar fait de René Besson, ex-régisseur des galas Karsenty puis de Jovet depuis 1940, son régisseur général secondé par de Kerday. Marcel Magnat, régisseur du théâtre Antoine, devient le régisseur des galas de Chaillot. « Vilar a toujours été impressionné par des hommes comme Saveron, comme Demangeat, des hommes posés, aux cheveux blancs qui maîtrisaient remarquablement leurs techniques. Impressionné et admiratif » se plaît à rappeler Andrée Vilar.<sup>1071</sup>

Dès les premiers mois, le patron du TNP a eu affaire à une administration « dévouée absolument à ce public des classes pauvres depuis Suresnes ».<sup>1072</sup> Dix ans après les débuts, cette certitude perdure : « s'il y a dans cette maison des êtres dévoués à la cause « populaire »

---

<sup>1067</sup> A et D Vilar, entretiens, Sète, 10-8-1990.

<sup>1068</sup> « Les premiers pas », op.c. (*TSP*, 229).

<sup>1069</sup> Jarre, entretien, E. Vaintrop, *Libération*, 28-2-1997.

<sup>1070</sup> *Mo*, 3-10 mars 1954, 85.

<sup>1071</sup> A Vilar, entretien, Sète, 10-8-1990.

<sup>1072</sup> « Bilan », septembre 1960. (*MM*, 203).

de notre métier, c'est bien eux [l'équipe administrative].<sup>1073</sup> Et de multiplier les éloges une fois encore : « sans eux [personnels administratifs et techniques], sans leur honnêteté et leur prestesse, la connaissance approfondie et toujours remise en cause de notre métier, le TNP ne serait qu'une industrie théâtrale ». <sup>1074</sup> Evoquant toutes ces années, Négroni affirme : « il [Vilar] sut très vite s'entourer de collaborateurs efficaces et dévoués, leur laissant prendre beaucoup d'initiatives et rectifier à temps leurs erreurs ». <sup>1075</sup> Choisir parmi les meilleurs, et si possible à chaque poste le meilleur des meilleurs, telle est l'intelligence de Vilar. Le dévouement, les compétences dont ils ont fait montre l'ont récompensé. La solidité, le triomphe final du TNP de Vilar tiennent à ces deux équipes. Il a su dire maintes fois sa reconnaissance à leur égard. Ces équipes, il les a voulues réduites, « un commando ». <sup>1076</sup> Bien plus que la troupe, ce sont elles qui dans la diachronie ont porté la pérennité de l'entreprise.

Troisième composante, précisément, la troupe. Les bons comédiens ne manquent pas, Vilar le sait. Même s'il n'obtient pas toujours le concours de tous ceux qu'il eût souhaités - situation banale partagée par tout metteur en scène - celle rodée à Avignon a « fière allure » comme il l'a précédemment relevé. Parmi ceux qu'il n'a pu avoir au TNP, deux noms reviennent assez fréquemment sous sa plume : ceux de Serge Reggiani et de François Périer. « Entrevue avec François Périer (...) Il n'est assuré d'être libre qu'à partir du premier juillet 1955 ou du premier septembre, » <sup>1077</sup> note Vilar qui conclut : « *Le Misanthrope* (...) il y ferait merveille ». Et à Rouvet : « Que fait Périer ? » <sup>1078</sup> S'adressant à Philippe par le biais de son administrateur, « j'aime bien Périer, mais Périer vient en ami, comme en visite » <sup>1078</sup>, lui dit-il comme à regret. Envisagés aussi, sans succès, Madeleine Robinson, sa camarade de l'Atelier et Pierre Renoir : « joindre, sans trop s'engager Madeleine Robinson » et aussi téléphoner à Renoir, lui proposer un rendez-vous, car « il est de plus en plus nécessaire (...) que Renoir notre aîné entre dans notre troupe » demande Vilar à Rouvet alors qu'il est en tournée en Allemagne. <sup>1079</sup>

Le cahier des charges contraint Vilar à engager des lauréats du Conservatoire. Il ne s'en prive pas. Roger Mollien, jeune premier classique, repéré par le directeur du TNP membre du jury, se souvient : « c'est ainsi que je suis entré au TNP en 1952 », et il poursuit :

---

<sup>1073</sup> Note au tableau de service, octobre 1962.

<sup>1074</sup> CR3, 43.

<sup>1075</sup> Négroni, *L'Herne*, op.c.89.

<sup>1076</sup> « L'art pour l'art », op.c. (TSP, 324).

<sup>1077</sup> Mo, 22-5-1954, 130.

<sup>1078</sup> Lettres à Rouvet, 9 et 11-12-1954 (CR2, 56).

<sup>1079</sup> Lettre à Rouvet, 28-12-1951. (CR2, 82).

« un théâtre populaire, ce fut pour moi, fils de prolétaire, la concrétisation d'un rêve », car appartenir à cette scène était « faire partie de la meilleure troupe du moment ».<sup>1080</sup> La même année, même promotion pour la jeune première Christiane Minazzoli, autorisée à jouer alors qu'elle est encore élève pour remplacer Moreau dans le rôle de Lucrèce de *La Nouvelle mandragore*. Marcelle Ranson qui après le Conservatoire a passé deux saisons à la Comédie de Provence puis deux ans avec Barrault, est engagée en 1952 également. Tout comme Georges Wilson, venu du CDN de l'Ouest après avoir appartenu à la Compagnie Grenier-Hussenot à sa sortie du Conservatoire en 1946. Suivent en 1953 Zanie Campan, élève du Conservatoire et du mime Marceau, Yves Gasc, Jean-Pierre Darras, Jean-François Rémy... c'est la même année que Philippe Noiret rejoint la troupe, venu de la Comédie de Rennes, repéré par Philipe alors qu'il donnait la réplique à une postulante lors d'une audition.

Jouvet avait invité le Grenier de Toulouse à l'Athénée pour l'été 1951. Sarrazin présente *L'Assemblée des femmes* et *Les Fourberies de Scapin*. Selon Pierre-Aimé Touchard, l'un des acteurs, Daniel Sorano passe une audition à La Comédie-Française. Il est refusé à l'unanimité.<sup>1081</sup> Remarqué par Vilar, celui-ci l'engage en 1952 pour jouer La Flèche de *L'Avare*. « Par fidélité à celui qui m'enseigna le théâtre, je demandai au plus intime collaborateur de Dullin d'entrer au TNP ».<sup>1082</sup> Il s'agit de Lucien Arnaud. Maria Casarès n'arrive au TNP qu'en avril 1954. Vilar lui avait proposé en 1953 de reprendre le rôle de Chimène.<sup>1083</sup> « Je connaissais Maria depuis un certain nombre d'années ». Il a toujours souhaité la voir rejoindre sa troupe, mais perd peu à peu tout espoir lorsqu'il apprend qu'elle est prête à le rejoindre, « ça fait donc six ans ».<sup>1084</sup> A maintes reprises il a eu l'opportunité de mesurer les qualités particulières, exceptionnelles à ses yeux de cette actrice, « de l'avis de tous la vraie, la seule rauque tragédienne de sa génération » confie-t-il à Giono.<sup>1085</sup> Ainsi la période du premier contrat de Vilar donne lieu à un recrutement de jeunes comédiens pour la plupart, aptes à renforcer sa troupe, renforcement d'autant plus indispensable que, nous le verrons bientôt, certains éléments d'Avignon vont le quitter.

---

<sup>1080</sup> Mollien, « le style TNP », *L'Herne*, 92.

<sup>1081</sup> P.A Touchard, *Catalogue de l'exposition Daniel Sorano*, Maison Jean Vilar, 1982, 22.

<sup>1082</sup> Conférence de presse, Canada, op.c. *TSP*, 186. (Formé au conservatoire syndical de Gémier, en 1920 Arnaud est comédien chez celui-ci puis chez Dullin. Vilar, nous l'avons vu, a été son élève à l'Atelier).

<sup>1083</sup> Lettre du 3-4-1953, Archives TNP Vilar 1951-1963, Arch.Nat., op.c.

<sup>1084</sup> Entretien, radio, 1960, repris in « Vilar nuit » op.c. (Casarès et Vilar ont joué ensemble *Roméo et Jeannette* en 1946 et *Le Diable et le bon Dieu* en 1951).

<sup>1085</sup> Lettre à Giono, 20-12-1954.

« Tacitement reconduit » (article M), le contrat annuel d'un comédien court du premier octobre au trente et un juillet.<sup>1086</sup> Les rémunérations comprennent deux parties : un salaire fixe mensuel auquel s'ajoutent les feux. En 1951-1952, le fixe brut s'élève à trente mille francs. Un feu de répétition est payé quatre cents francs ; le feu de représentation varie en fonction de l'importance du rôle, « importance dont monsieur Vilar est le seul juge », (Article F) : quatre mille cinq cents francs pour « un grand premier rôle » ; trois mille pour « un premier rôle » ; mille cinq cents pour « un rôle essentiel », (articles D-E-F).<sup>1087</sup> Lors « des représentations exceptionnelles » - vente du spectacle – le montant du feu de représentation est doublé. Les déplacements – province, étranger - donnent lieu à des indemnités. Membre d'un théâtre national, le comédien « assume une charge publique » ; il est investi d'une « mission », (article C). L'exactitude est de règle : tout retard de plus de cinq minutes donne lieu à « avertissement » et trois avertissements peuvent provoquer une rupture de contrat, (article J). Chaque partie peut dénoncer le contrat par lettre recommandée avec préavis de trois mois, (article L.). Appartenir au TNP oblige à accorder à ce théâtre « la priorité absolue sur tous les autres engagements », sauf autorisation écrite du directeur, (article O). Telles sont les principales dispositions et règles à respecter par le signataire.

Si la forme peut varier au fil des saisons, le contenu ne varie guère à quelques exceptions près. En 1961-1962, le contrat-type comporte six chapitres : durée de l'engagement et traitement alloué ; esprit de la compagnie ; règles de travail de la compagnie ; déplacements de la compagnie ; dénonciation du contrat et litiges éventuels ; conditions particulières. Bien évidemment, les rémunérations changent. Ainsi Philippe Avron, cette saison-là perçoit un traitement mensuel de cinq cents francs augmenté de feux de représentation - quarante francs l'unité - avec une clause minimale de dix représentations par mois, donc un minimum assuré de neuf cents francs.<sup>1088</sup> En 1956, Minazzoli touche en moyenne cinquante-six mille francs nets sur douze mois, soit mille seize euros.<sup>1088</sup> Du premier juillet 1957 au trente août 1960, Coussonneau - sous contrat d'acteur et de régisseur du son - a un brut mensuel de cinquante mille avec un minimum garanti de quatre-vingt-cinq mille.<sup>1088</sup> Quant au personnel administratif, en décembre 1954 une dactylo débute à vingt-cinq mille francs bruts mensuels, trente mille au troisième mois, trente-cinq mille en décembre 1957. En 1957-1958 une souffleuse dispose d'un brut mensuel de quarante mille francs.<sup>1088</sup> Dans les dernières années certains comédiens sont parfois engagés pour une pièce.

---

<sup>1086</sup> Contrats d'acteurs (Arnaud, Philipe), Archives TNP Jean Vilar, 1951-1963, Arch.Nat., op.c.

<sup>1087</sup> Soit respectivement en euros 2005 : 632 ; 8,40 ; 94,5 ; 63 ; 31,5.

<sup>1088</sup> Contrat d'acteur, Archives TNP Jean Vilar, 1951-1963, Arch. Nat. (soit 1212 €).



Ainsi pour *L'Impromptu de Versailles*, du premier novembre 1959 au vingt-huit février 1960, Bouquet a un cachet brut de vingt mille francs par représentation<sup>1088</sup> (deux cent quatre-vingt-huit euros). A l'examen de ces quelques chiffres, on mesure combien Vilar a raison de rappeler que « les salaires de chacune et de chacun étaient modiques ».<sup>1089</sup> Au cours de la saison 1953-1954 le TNP compte cinquante-deux salariés, véritable moyenne entreprise.<sup>1088</sup> Malgré cette modicité salariale tous semblent y trouver leur compte tant ils montrent de cœur à l'ouvrage : « j'étais admirablement aidé par des filles et des garçons à la fois dévoués, francs de collier, pleins de faconde et d'opiniâtreté. Et mon Dieu, de talents ».<sup>1089</sup> Le regard un instant tourné vers le passé, laissant percer un rien de nostalgie, Vilar ajoute : « dévouement, abnégation des trois équipes » avant de conclure : « pourrai-je jamais dire ce que je leur dois » ?<sup>1090</sup>

« *Toute cette chose en moi obscurément désirée* ». (C Claudel).

### 6.2.3. *Les premiers pas*

Le tout nouveau TNP commence ses activités en banlieue avec le petit festival de Suresnes, du dix-sept novembre au deux décembre 1951. Deux œuvres au programme : *Le Cid* et *Mère Courage*, et seize représentations dans la salle des fêtes de la Cité-Jardins. On joue le soir en semaine et Vilar organise trois « week-ends artistiques » les dix-sept et dix-huit, vingt-quatre et vingt-cinq novembre, trente et un et premier décembre. Pour mille deux cents francs, le spectateur a droit le samedi à un concert avec l'orchestre des Concerts Lamoureux à dix-sept heures – suivi exceptionnellement d'un récital de Maurice Chevalier le dix-sept, à un repas avant une représentation du *Cid*. Le dimanche débute par une rencontre avec les comédiens à dix heures trente ; vient le déjeuner puis à seize heures *Mère Courage* ; après le dîner, le week-end se clôt par un bal en présence des comédiens.<sup>1091</sup> Cette manifestation inaugure une période de rodage, de mise en train en quelque sorte avant la prise de possession de Chaillot et ce, dans les pires conditions : pas de locaux, pas de salle de répétitions, l'errance...

Vilar éprouve quelques craintes : « nous n'échouerons pas. Cela serait trop grave » note-t-il dès octobre.<sup>1092</sup> Il n'était pas très enthousiaste pour la banlieue. « Je ne peux pas dire

---

<sup>1089</sup> Préface, « Le théâtre et la soupe », op.c. (*TSP*, 148).

<sup>1090</sup> « Les premiers pas », op.c. (*TSP* 228-9 passim).

<sup>1091</sup> Archives nationales op.c. doc. 2bis.

<sup>1092</sup> Petit manifeste de Suresnes, octobre 1951. (*TSP*, 146).

que j'ai eu tout de suite le béguin pour Suresnes. J'étais contraint ».<sup>1093</sup> Contraint par le cahier des charges ; contraint par l'indisponibilité de Chaillot. Retenons cette notion de contrainte : nous la retrouverons souvent présente à l'esprit de Vilar. Paradoxalement il la considère comme un défi à surmonter, donc un stimulant à la création et à l'obligation de réussite. Oublier la contrainte quand on traite de Vilar, c'est prendre le risque de ne pas saisir le pourquoi et le comment de sa démarche. Ce tout premier galop d'essai devant tant d'obstacles lui laisse entrevoir « tous les futurs problèmes du théâtre populaire ».<sup>1093</sup>

Vilar toujours à la recherche d'œuvres contemporaines : c'est Jean-Marie Serreau qui lui a proposé *Mère Courage* dans une traduction de Geneviève Serreau et de Benno Besson, comédien et assistant de Brecht au Berliner Ensemble. Parlant de cette réalisation Vilar écrira : « ce fut un échec à Suresnes ».<sup>1094</sup> Toutefois, dans l'ensemble, cette première expérience peut être considérée comme un succès, le total des spectateurs atteignant quinze mille pour seize représentations.<sup>1095</sup> « Beaucoup de Parisiens sont venus le samedi soir » retient Vilar.<sup>1096</sup> La presse souligne l'importance de l'événement. Pour l'occasion Nimier invente une formule à la hussarde qui écrit « Jean Vilar triomphe à Suresnes devant un public racinien-socialiste ».<sup>1097</sup> De *L'Huma-Dimanche* à *Opéra* les journaux signalent la présence du « Tout-Paris lors du premier week-end »,<sup>1098</sup> qui en veston, qui en chandail : Cocteau, Marais, Clair, Gallimard, Salacrou, Aymé, Aragon, Eluard, Dussane, le secrétaire d'Etat Cornu jusqu'aux caciques du PCF et de la CGT. « Combien de personnes du peuple suresnois ? » interroge Parinaud en contemplant « la quadruple rangée de voitures de grand luxe » alignées sur des centaines de mètres.<sup>1097</sup> Déjà certains se gaussent du menu : tranche de veau froid-mayonnaise, une pomme, un quart de vin rouge. On avait prévu six cents couverts, « il y eut mille bouches ».<sup>1097</sup> Plus attentifs et moins enclins aux commérages, quelques-uns relèvent déjà la sobriété des décors, « un fond de rideaux noirs » au-devant desquels se dresse une seule « grille dorée ».<sup>1097</sup> Aragon félicite chaleureusement Vilar pour *Mère Courage* et surtout pour un *Cid* admirable, « le plus beau spectacle que j'aie jamais vu ».<sup>1099</sup>

Au cours de la première saison, Vilar joue essentiellement en banlieue et dans les quartiers périphériques de Paris les deux mêmes œuvres. Le TPN est à Clichy du sept au vingt

---

<sup>1093</sup> « Un homme, une œuvre : Jean Vilar », Roger Pillaudin, Radio-ina, 1966.

<sup>1094</sup> « Entretien », *L'Avant-Scène*, n° 294, 1-9-1964.

<sup>1095</sup> Archives nationales, op.c.

<sup>1096</sup> « Un homme, une œuvre : Jean Vilar », op.c.

<sup>1097</sup> *Opéra*, 21-11-1951.

<sup>1098</sup> *L'Huma-Dimanche*, 9-12-1951.

<sup>1099</sup> Aragon, Lettre à Vilar, 20-11-1951.

décembre, à Gennevilliers du deux au dix-sept février, sous chapiteau Porte Maillot du deux au quinze avril et Porte de Montreuil du sept au vingt-deux juin 1952 où là il ne propose que *Mère Courage*. Avec *Le Cid* il effectue une mini-tournée en Allemagne du vingt-sept au vingt-neuf décembre 1951 – Ausbourg, Nuremberg, Karlsruhe ; repart en janvier 1952 : Baden-Baden, Strasbourg, Colmar, Lyon, Bruxelles, Gand, Luxembourg, Louvain, Mons, Anvers. Du vingt-deux février jusqu'à fin mars le TNP joue au théâtre des Champs-Élysées *Le Cid* et présente une œuvre nouvelle, *Le Prince de Hombourg*. Le trente avril 1952 Vilar s'installe enfin dans ses murs à Chaillot et inaugure la salle avec *L'Avare*. Immédiatement après, le trois mai suit la création de *Nucléa*. Du vingt-huit juin au six juillet, reprise du *Cid* à l'Hôtel Soubise dans le Marais. Arrive l'heure du sixième Avignon où, du quinze au vingt-six juillet, le TNP présente *Lorenzaccio*, *Le Prince de Hombourg*, *L'Avare*. Quand on examine le bilan de cette première saison, on constate tout d'abord qu'en moins d'un an le TNP dispose déjà de six œuvres à son répertoire dont deux réalisées par Philippe - *Nucléa* et *Lorenzaccio*. La seconde remarque porte sur le nombre de représentations : cent soixante-quinze de mi-novembre à mi-juillet. « Nous donnâmes plus de représentations en banlieue (et dans des quartiers sans théâtre) qu'à Paris : soixante-seize contre soixante-trois ». <sup>1100</sup> On en compte vingt en province et dix-sept à l'étranger. Mais il y a peut-être une explication à ceci et donc un bémol à apporter à ce bilan favorable à la banlieue : « nous avons peur de jouer à Chaillot dont les 2700 places devaient plus tard sauver notre équilibre financier » avoue Vilar. <sup>1100</sup> Il poursuivra cette présence dans les banlieues qui abritent « la majorité de la population ouvrière de la capitale » <sup>1101</sup> jusqu'en 1957-58, mais selon des modalités quelque peu différentes, nous le relèverons. Les conditions de travail y sont toutefois particulièrement rudes : scènes mal ou pas équipées, absence de dégagements, coulisses inexistantes, loges exiguës, autant de difficultés qui exigent des heures et des heures de travail pour présenter un spectacle aussi propre que possible. Pour préserver les qualités de ce dernier, il est indispensable de « sacrifier chaque fois deux ou trois représentations » afin de se donner le temps de réajuster la réalisation. <sup>1102</sup> Alors que l'on prépare Suresnes, « Demangeat dort une heure et demie par jour » rappelle Vilar <sup>1103</sup>, lequel, en janvier 1954 relève encore à propos de Gennevilliers, Aulnay et Villeneuve-le-Roi : « semaine très dure pour les techniciens - moins quinze degrés » ; la seconde habilleuse « n'est pas rentrée » chez elle depuis cinq jours ;

---

<sup>1100</sup> Préface, « Le théâtre et la soupe ». *TSP* 148 (Suresnes 16 ; Clichy 14 ; Gennevilliers 17 ; Maillot 6 ; Montreuil 14 ; Soubise 9. Archives Nationales, op.c.).

<sup>1101</sup> *CR3*, sd, 205.

<sup>1102</sup> Conférence de presse, 27-4-1953.

<sup>1103</sup> « Note pour un dialogue », op.c. 16.

les loges, disposées sous la scène soit « sept mètres carrés pour les tables de maquillage, les paniers de costumes et douze acteurs ».<sup>1104</sup> Le travail en banlieue constitue « une véritable lutte, âpre, décevante. Nous le poursuivons cependant ».<sup>1102</sup> Malgré la fatigue, le froid, les inconvénients, « l'équipe toute entière savait où elle allait ». Ultérieurement Vilar dit conserver « un souvenir émerveillé » de ces aventures parfois « ingrates mais provocantes », car « l'action nous emportait, l'amitié nous soutenait ».<sup>1105</sup>

La troisième observation porte sur l'alternance pratiquée dès l'arrivée à Chaillot. Ainsi *L'Avare*, *Nucléa*, *Le Cid* et *Le Prince d'Hombourg* sont présentés en mai 1952. Ce principe sera maintenu douze années durant malgré les inconvénients majeurs qu'il génère. Il nécessite à chaque fois de charger et de décharger le plateau, inconvénient augmenté par l'absence de salle de répétition qui oblige à utiliser la scène pour ce travail préparatoire : « nous crevons tous au TNP de ne pas disposer de cet outil ».<sup>1104</sup> Les répétitions du *Cid* se déroulent dans un studio de danse du théâtre des Champs-Élysées. Pris par la pièce de Sartre et la préparation de *Mère Courage*, Vilar demande à Philippe et à Spira de conduire les premières séances. « Ce galop de départ influença le rythme emballé de notre travail pendant trois ans ».<sup>1106</sup> Les activités « culturelles extra-dramatiques du TNP » voient le jour dès le printemps 1952 : treize concerts de musique, quatre séances de cinéma, seize dialogues comédiens-public. L'ensemble touche treize mille personnes.<sup>1107</sup> A la lumière des conditions précaires dans laquelle s'est déroulée cette première saison, il n'est pas excessif de voir dans ce bilan une réelle performance qui témoigne de cadences pour le moins soutenues, pour ne pas dire infernales.

Durant la seconde saison les modalités de fonctionnement se mettent en place progressivement, sans précipitation. Au vu du succès rencontré à Suresnes par les week-ends, le principe en est repris dès 1952, à Noël et au jour de l'An. Il en coûte mille francs pour chacun d'eux.<sup>1108</sup> La réussite s'affirme année après année : mille deux cents personnes en moyenne par spectacle à Noël 1952 et deux mille trois cents en 1953.<sup>1109</sup> Plus exceptionnellement, il arrive que le TNP organise des manifestations ponctuelles : ainsi le

---

<sup>1104</sup> *Mo*, 31-1-1954, 51.

<sup>1105</sup> « Les premiers pas », op.c. (*TSP*, 228).

<sup>1106</sup> Conférence de presse, op.c. (*TSP*, 180).

<sup>1107</sup> Archives Nationales, op.c.

<sup>1108</sup> Soit 19 €. A titre d'exemple, programme des festivités : le 24/12/1952 apéritif-concert, *Meurtre dans la cathédrale*, nuit dansante ; le 25 à seize heures *L'Avare*, apéritif-concert, *Le Cid*, souper de réveillon. Le 31/12 apéritif-concert, *La Nouvelle mandragore*, nuit dansante ; le 1/1/1953 concert de jazz, *Le Prince de Hombourg*, souper de réveillon. (Ne pas oublier qu'à l'époque, le samedi est jour ouvrable).

<sup>1109</sup> *Mo* 26-12-1953. 45-6.

week-end jumelé Compagnie Renaud-Barrault/TNP sur le thème « week-end Shakespeare ». Il a lieu à Chaillot les dix et onze avril 1954 avec *Hamlet*, mise en scène de Barrault, la projection du film de Laurence Olivier, *Henri 5*, et *Richard 2*. A propos des week-ends Vilar déclare : « il est pour l'avenir d'autres projets plus amples. Mais il faut avancer lentement ».<sup>1110</sup> Preuve évidente de son pragmatisme : il n'est pas homme à décréter toutes les mesures dès le premier jour ; avancer pas à pas, innover quand l'opportunité s'en fait sentir. Le dimanche à Chaillot devient une journée bien remplie : débat ou lecture d'une pièce le matin ; un spectacle à quatorze heures ; un concert à dix-sept, un nouveau spectacle en soirée. Sauf exception, le calendrier de la saison se déroule de la manière suivante : le TNP joue à Chaillot début ou mi-novembre - entre le trois et le quinze de 1952 à 1955 – jusqu'à avril ou début mai – trente et un mars en 1956. Ensuite, de mai à juillet successivement la banlieue, la province, les festivals. Septembre et octobre sont réservés aux tournées à l'étranger, car il convient de vendre le maximum de spectacles, tel est le principe de Rouvet. Peu à peu celui-ci parvient à les organiser sous l'égide du ministère des Affaires étrangères qui, par le biais de l'organisme l'AFAA, gère l'action artistique internationale et subventionne les tournées.<sup>1111</sup>

C'est en principe courant mai que Vilar arrête le programme de la saison à venir, en sachant que l'œuvre nouvelle présentée à Avignon sera reprise à Paris. Dès l'installation à Chaillot, il propose dans la « collection du répertoire » le livret-programme que contient le texte de la pièce jouée, la distribution et des photos du spectacle, en lieu et place du programme traditionnel sur papier glacé farci de publicité. Vendus à prix coûtant - cent francs soit 1.90 euros - vingt mille exemplaires sont écoulés la première année.<sup>1112</sup> Au trente avril 1953, un premier bilan intermédiaire - à mi-contrat – consigne un certain nombre de données qui ne manquent pas d'intérêt.<sup>1113</sup> On trouve là le nombre de représentations de chaque pièce à partir des dates des premières respectives : *Le Cid* 127 ; *Mère Courage* 44 ; *Le Prince de Hombourg* 66 ; *L'Avare* 82 ; *Nucléa* 8 ; *Lorenzaccio* 29 ; *Meurtre dans la cathédrale* 12 ; *La Nouvelle mandragore* 6 ; *La Mort de Danton* 10. Bien évidemment, il ne faut pas occulter le fait que ces œuvres sont présentées sur une période de dix-huit mois, de novembre 1951 pour les deux premières jusqu'à avril 1953 pour la dernière. Les affluences n'en sont pas moins parlantes. *Lorenzaccio* domine nettement le lot avec une moyenne de 2505 spectateurs par représentation. Suivent *Le Prince de Hombourg*, *La Mort de Danton*, *Nucléa*, *Le Cid*,

---

<sup>1110</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (TSP, 160).

<sup>1111</sup> AFAA : association française d'action artistique. (Voir Jean-Pierre Wurtz, « le théâtre », *Institutions culturelles*, La Documentation Française, 92 et dans la même livraison, Pascal Ory, 11).

<sup>1112</sup> Archives Nationales, op.c.

<sup>1113</sup> Archives Nationales, op.c. doc. 22 bis et 29.

*La Nouvelle mandragore*, *Meurtre dans la cathédrale* avec respectivement 1456, 1369, 1309, 1289, 1044 et 985. *L'Avare*, 692 et *Mère Courage* 603 ferment la marche. Quelles leçons en tirer ? Faut-il expliquer les succès des deux premières par la seule présence de Philipe ? Les moyennes relativement correctes de *Nucléa* et de *La Nouvelle mandragore* doivent se lire à la lumière du nombre réduit de représentations d'une part, tout comme pour *La Mort de Danton*, l'affluence étant plus importante les premiers jours ; mais pour elles cette affluence chute très rapidement ; d'autre part elles ne sont jouées qu'à Chaillot, or c'est la banlieue qui fait baisser les moyennes, un fait que Vilar ne manque pas de relever : « les représentations de banlieue sont largement déficitaires ».<sup>1114</sup> *L'Avare* en est une belle illustration dont la faible moyenne peut s'expliquer par les matinées des jeudis et dimanches et la présentation dans la périphérie. Vilar l'a bien noté, *Mère Courage* a peine à s'imposer lors des toutes premières saisons. En mai 1952, l'œuvre de Brecht plafonne à Chaillot à une moyenne de 750 ; certains soirs moins de 600 spectateurs, des travées aux trois-quarts vides. On comprend l'effroi que provoque cette salle dans l'esprit de Vilar. Le même mois, *Le Cid* atteint en moyenne 2547 spectateurs. Peut-on d'ores et déjà subodorer un engouement du public populaire pour les œuvres du répertoire au détriment des œuvres contemporaines ? Et le répertoire de Vilar au TNP s'en trouvera-t-il infléchi ? Autant d'hypothèses qui resteront à vérifier. Au total, en trois cent quatre-vingt-quatre représentations, les neuf réalisations ont touché 447713 spectateurs, soit une moyenne de 1166.<sup>1115</sup>

Réservées aux membres des associations populaires, les avant-premières sont mises en place en 1953, très exactement le vingt-six février<sup>1116</sup> avec *Lorenzaccio* à prix unique, deux cents francs. Quatre-vingt-dix groupements - mouvements de jeunesse, comités d'entreprises, associations culturelles – travaillent alors avec le TNP. Toute œuvre nouvellement inscrite au répertoire est désormais soumise à cette règle. Les avantages pour Vilar sont de trois ordres. Elles permettent d'attirer puis de fidéliser un public populaire. Ces sortes de générales multipliées rodent parfaitement le spectacle, offrent la possibilité de rectifier les insuffisances, et ce avant l'arrivée de la presse à la première officielle. Nous ferons l'hypothèse d'un troisième atout, celui de couper l'herbe sous les pieds de la critique. Quand celle-ci a enfin accès au travail, la réputation est acquise par le bouche à oreille. La presse y laisse un peu de sa suprématie. D'ailleurs la critique peste contre cette disposition confirmant ainsi l'hypothèse émise.

---

<sup>1114</sup> *Mo* 10-5-1954, 121.

<sup>1115</sup> Archives Nationales, op.c.

<sup>1116</sup> Annotation de Vilar « Cahier saison 1952-53 ». (soit près de 4 euros).

1954 voit naître « les matinées étudiantes » ou plus précisément les matinées du samedi - le TNP jouant également le jeudi, réservé aux scolaires, et le dimanche en matinée. Les représentations du samedi ne s'adressent pas qu'aux étudiants, mais « organisées aussi bien pour les adultes que pour les jeunes ».<sup>1117</sup> On n'y propose que des œuvres classiques. La première a lieu le treize février *Le Médecin malgré lui* réalisé par Darras. Les lycéens sont recrutés dans un périmètre de deux cent cinquante kilomètres autour de Paris. Cette innovation éclaire une fois encore le pragmatisme de Vilar qui précise : « c'est avec prudence que nous avons tenté d'établir l'hiver dernier des matinées le samedi ».<sup>1117</sup> En effet, toutes ces matinées s'ajoutant au relâche du lundi, « quand répéterons-nous ? » s'inquiète-t-il. La fréquence de ces nouvelles matinées reste faible – quatre samedis durant l'hiver 1954. Puis elles se multiplient : douze au cours de la saison 1954-55 ». Si l'on excepte *Ruy Blas* et *Cinna* - 2800 et 2500 spectateurs - « les résultats sont modestes », compris entre 1200 et 1500.<sup>1117</sup>

Dès 1953, hormis Avignon, le TNP multiplie les festivals. Il a là une rentabilité qui n'échappe pas à Rouvet. Cette année-là, à la suite d'Avignon, Vilar assure deux représentations de *Meurtre dans la cathédrale* à Marseille. C'est un premier jalon : « mardi prochain, je passerai douze heures à Marseille » note-t-il fin décembre, pour débattre de la suite à donner. A compter de 1954 et jusqu'en 1959 inclus, le TNP assure le festival de cette ville début juillet, au Pharo, avant de se transporter dans la cité des Papes. Durant la même période – 1954 à 1960 – entre mi et fin juin, il est présent à Strasbourg et par trois fois, en 1956, 1958 et 1960 il participe au Mai musical de Bordeaux. Curieusement cette activité festivalière prend fin au départ de Rouvet. Simple coïncidence ? Certainement pas.

Nous l'avons précédemment signalé, l'organisation des « galas » de Chaillot donne lieu à une gestion spécifique sous le contrôle de l'administration générale. Les frais généraux ne s'interrompent pas en l'absence du TNP. Il convient d'exploiter au mieux l'équipement. Deux types d'actions distinctes sont conduits. L'administration organise et gère elle-même un certain nombre de manifestations. Relèvent de ce secteur les différents concerts : « concerts spirituels de Chaillot », soit cinq concerts d'orgue par an ; les concerts confiés selon un calendrier relativement régulier aux ensembles Padeloup, Colonne, Lamoureux ; d'autres plus ponctuels font appel à des orchestres étrangers : Rome, Berlin... Concerts d'interprètes aussi : Oistrakh, Menuhin, Rubenstein ; il faut citer encore pour être exhaustif les spectacles de ballets, les récitals – Harry Belafonte, Duke Ellington lorsque celui-ci compose la musique de scène de *Turcaret*, sans oublier la programmation cinématographique.

---

<sup>1117</sup> *Mo*, début janvier 1955, 180-1 passim.

La location de la salle à des organismes divers constitue le second volet : Les Amitiés franco-chinoises, les automobiles Simca, les techniciens des PTT, le journal *Marie-France*, les Anciens d'Air-France, quelques exemples parmi tant d'autres. Le tarif comporte une somme fixe, correspondant à l'ensemble des frais engagés - cent mille francs les premières années, soit approximativement deux mille euros, cent quarante mille francs en 1954<sup>1118</sup> - à laquelle s'ajoute un pourcentage - 10 à 15% - sur les recettes. A propos des spectacles organisés par Chaillot, Vilar envisage une modification fin 1955 qu'il soumet à Rouvet.<sup>1119</sup> Jusque-là, l'administration fait appel à des imprésarios pour établir les saisons des galas. Il propose que le TNP invite lui-même les artistes « afin de supprimer cette immorale entreprise », devenant de la sorte son propre imprésario. En outre, on pourrait inclure certaines de ces manifestations dans le cadre des « spectacles populaires » prévus par le cahier des charges. Le résultat permettrait de réduire d'autant le nombre dû par le TNP et donc de ralentir les cadences du travail. Mais un inconvénient majeur naît de cette proposition : une perte sèche sur les recettes. Et Rouvet veille...

Arrive le temps de la mise en place de « l'Ecole ». Vilar a toujours fait preuve d'un attachement profond à la formation, souvenons-nous de L'Equipe, de La Compagnie des sept. Toutefois, l'Ecole Charles Dullin du TNP ne voit le jour qu'à l'aube du second contrat, le trois novembre 1954. Ici encore, Vilar se garde de toute précipitation : « trotte dans ma tête de temps à autre la nécessité de créer l'Ecole ».<sup>1120</sup> Ce que confirme Coussonneau quand il précise « l'école a été créée peu à peu ».<sup>1121</sup> En 1953, comment Vilar la concevait-il ? Non directive : « sans hiérarchie. Pas de cours ex-cathedra ».<sup>1122</sup> Bien évidemment, elle doit répondre à la formation de l'interprète et donc enseigner les disciplines habituelles : travail de la voix, travail corporel, relaxation, interprétation... Mais innovation originale : il convient de la compléter par l'étude des techniques de la scène, lesquelles auraient « la même importance que l'interprétation du comédien. » D'où la présence dans l'équipe de direction – « équipe restreinte » - d'hommes comme Demangeat et Saveron<sup>1122</sup>. La direction en est confiée à Arnaud.

« J'ai toujours beaucoup souffert de toutes les écoles d'interprétation ». Dans la majorité des cas, neuf fois sur dix, les professeurs n'y font preuve que d'un « don incurable de

---

<sup>1118</sup> *Mo* 17-9-1954, 146 ; (2670 euros).

<sup>1119</sup> Lettre à Rouvet, « nécessité d'une réflexion à deux », 16-12-1955, *CR3*, 208.

<sup>1120</sup> *Mo*, mars 1953, 25. (Voir aussi « Notes sur la formation du comédien », 1942, *TSP*, 285-91 et *Radio Canada*).

<sup>1121</sup> Entretien, Paris, op.c.

<sup>1122</sup> *Mo* mars 1953, 25-26 passim.



prêcheur ou de maniaque de l'exercice et du truc ».<sup>1123</sup> Ce dont Vilar ne veut plus, ce dont il est « à cent pour cent ennemi », c'est de la formation traditionnelle du comédien. « Passez-moi donc telle scène » et l'exercice accompli, vient la « critique » du professeur qui indique, montre l'interprétation. L'élève répète, copie, tente d'imiter.<sup>1124</sup> Résultat, on court à la recette, « aux trucs et aux mécanismes éclatants », ce qui ne peut donner naissance qu'à des « mannequins vidés, rouillés, hideux ».<sup>1125</sup>

Dans les premiers temps, enseignent à l'école, outre Arnaud, des acteurs du TNP : Moulinot, Cuny, Darras, Coussonneau, Wilson qui « donnait beaucoup de cours »<sup>1126</sup> ; mais aussi Le Roy, Serreau, quelques anciens compagnons de Vilar comme Leccia, Valde. Vilar lui-même conduit quelques séances d'interprétation, mais « il intervenait rarement ».<sup>1126</sup> Coussonneau confirme : « il s'en est très peu occupé ».<sup>1127</sup> « La rentrée du TNP à Chaillot m'empêche souvent de participer à vos études » écrit Vilar aux élèves en 1955. Il le regrette vivement, mais ne les oublie pas, du moins ceux qui travaillent « avec acharnement » car il est informé des résultats des uns et des autres. Il leur dispense quelques conseils : « ne jamais cesser de travailler » ; « apprendre à servir », les meilleurs serviteurs ont toujours vu « la chance leur sourire » ; et aussi « obéir » aux professeurs, même en cas de désaccord car si « votre sensibilité est juste », avec le temps elle saura « faire le tri ». Et il termine en faisant miroiter la récompense suprême : le TNP peut offrir une chance, « soyez toujours prêts ».<sup>1128</sup> Lycéenne, souhaitant devenir comédienne, Dominique Vilar voit son père l'y emmener parfois, « après les heures de classe ». Elle a connu Kalfon, Bouteille, Coggio qui lui, « continuait à prendre des cours alors qu'il jouait déjà ».<sup>1129</sup> D'après une note établie par Arnaud, en 1957 l'école compte une soixantaine d'élèves.<sup>1130</sup> Ceux-ci sont répertoriés en trois catégories selon leur ancienneté. Parmi les nouveaux, « quelques mois », on trouve Simone Rieutor. Dans la liste des anciens, « deux et trois ans de cours », figurent Trintignant, Coggio, Meyrand, Bourseiller et ... Denis Bablet. La plupart d'entre eux sont déjà comédiens. Parmi les plus jeunes, les étudiants sont nombreux – une dizaine – mais la grande majorité vient du monde du travail : secrétaires ; laborantine, comptable, tailleur, vendeuse, postier, électricien,

---

<sup>1123</sup> « Notes sur la formation du comédien », op.c. (*TSP*, 286).

<sup>1124</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>1125</sup> « Formés à la va-vite, les jeunes », *Bref*, n° 62, janvier 1962. (*TSP*, 328).

<sup>1126</sup> D. Vilar, entretien, op.c.

<sup>1127</sup> Coussonneau, entretien, op.c.

<sup>1128</sup> « Aux élèves de l'école », op.c.

<sup>1129</sup> D. Vilar, entretien, op.c.

<sup>1130</sup> « Classement et point approximatif des élèves de l'Ecole ch. Dullin », 1957.

chauffeur poids lourds... Coussonneau juge que dans ses résultats, l'école « n'a pas été très efficace » même si Verley, Trintignant, Coggio, Rieutor ont intégré la troupe du TNP.<sup>1131</sup>

En 1960, Vilar reviendra sur le fonctionnement et la finalité de l'école. Il envisage un projet de rénovation qui radicalise ses positions à propos de la formation : « Etudier avec Lucien [Arnaud] les transformations ».<sup>1132</sup> L'école doit être « populaire et gratuite », les études étalées sur deux années. L'accès donne lieu à sélection : examens écrit et oral. Il s'agit de mesurer les intérêts culturels des candidats : lectures de romans, poèmes, musées visités, spectacles suivis, films vus... une promotion compte douze élèves au maximum. Le programme établi va bien au-delà de la formation habituelle. Il inclut nécessairement des éléments de culture générale : histoire du théâtre ; étude des théâtres populaires du passé ; étude d'un théâtre actuel – populaire ou non : la troupe, les techniques, l'administration, le répertoire, le style plastique, les rapports avec les milieux populaires et associatifs, le financement, l'architecture ; étude de la société contemporaine. Dans ce secteur d'enseignement, deux cours par semaine dont un est obligatoirement fait par un élève à partir d'un sujet proposé par l'école. Pour assurer ces travaux, parmi les intervenants envisageables, Vilar cite les noms de Schérer, Rouvet, Laborde et Joye des CEMEA, Demangeat, Saveron... Il prévoit des « invités » ponctuels : Jacno, Delarue, le secrétaire du CE de Renault, des responsables syndicaux. Les cours s'accompagnent de travaux pratiques : mise en scène d'une œuvre ; propagande pour un théâtre populaire ; rédaction de tract, d'affiche, d'article de presse ; prise de parole devant une association... Chaque année, il fixe une liste de pièces au programme, mais aussi des œuvres lyriques comme *Lulu* de Berg ou *Mahagonny* de Brecht.

Au-delà du fait qu'elle doit être « autant celle des techniques que celle du comédien », l'école doit se fixer comme but de développer chez les élèves « le sens de leur responsabilité » afin de former des « chefs de troupe de théâtre populaire ». Et aussi habituer l'acteur à « l'autocritique », lui apprendre à poser des questions – combien d'apprentis comédiens n'en ont jamais posées, accordant aux professeurs une faculté d'omniscience ; et surtout à « se poser des questions » : que vais-je faire de ce rôle ? Que veut dire l'auteur ? Comment conduire telle scène ? Autant de questions que le comédien « doit se poser toute sa vie ».<sup>1133</sup> Ce qui vaut pour l'interprète vaut également pour le citoyen responsable qu'il doit être. Son métier ne dépend plus de « la dose de crédulité » de ses contemporains, mais de leur « besoin de connaître ». Ce comédien nouveau, « décrassé » de tous les « mirages nocifs » -

---

<sup>1131</sup> Coussonneau, entretien, op.c.

<sup>1132</sup> « Ecole du TNP », 1960, 1 à 4 passim.

<sup>1133</sup> Radio Canada, op.c.

star-système mytho-pathologies égoïstes - devient « indispensable à notre société ». Dès lors, il sera tout aussi utile à ses contemporains « que tous les travailleurs ».<sup>1134</sup> Son rôle n'est plus seulement « qu'il va savoir interpréter », mais bien davantage celui « qu'il doit jouer dans la société ».<sup>1135</sup> Autrement dit le nouveau comédien défini par Vilar devient un militant.

Il serait incomplet de clore cette partie sans dire quelques mots des finances des premières années du TNP. Dès le début s'annonce le déficit, « Suresnes, les premières dettes » rappelle Vilar.<sup>1136</sup> Il perdurera durant tout le premier contrat : « le déficit fut constant jusqu'en décembre 1954 ».<sup>1137</sup> La subvention accordée par l'Etat avoisine les cinquante millions d'anciens francs : 49 en 1952 ; 45,5 en 1953 et 1954.<sup>1138</sup> Mais en 1953 par exemple, l'Etat récupère vingt-quatre pour cent de la subvention allouée sous forme de taxes et d'impôts divers, soit onze millions pour l'exercice 1952.<sup>1139</sup> Il convient d'ajouter la subvention complémentaire correspondant aux augmentations de salaires imposées - quatre-vingt-sept salariées à l'année en 1952 - tout comme les subventions obtenues ultérieurement du ministère des Affaires étrangères au titre des tournées. Vilar écrit dans le *Memento* à la date du onze février 1953 : « pour ces tournées à l'étranger, nous n'avons reçu aucune aide de la part de l'administration ». Ceci est faux : de septembre 1951 à septembre 1953, pour soixante-quinze représentations dans sept pays, le TNP a reçu de l'AFAA trois millions quatre cents mille francs.<sup>1140</sup> Mais ces deux types de subventions complémentaires sont versés la plupart du temps avec beaucoup de retard.

A titre comparatif, les subventions allouées alors à la Comédie-Française et à la RTLN – Opéra et Opéra-comique - s'élèvent respectivement à quatre cent cinquante millions et à près d'un milliard.<sup>1141</sup> Celle perçue par le TNP représente moins de quatre pour cent du total, ce qui fait dire à Vilar que son théâtre bénéficie d'une « subvention infime » par rapport aux autres théâtres nationaux.<sup>1142</sup> Un rien dérisoire, elle n'est guère que le sou du pauvre, du Francisque de Molière à qui Don Juan dit : « va, je te le donne pour le bien de l'humanité ». Rappelons que la subvention du TNP est destinée à combler le manque à gagner dû à la

---

<sup>1134</sup> Lettre aux associations populaires, 28-9-1962.

<sup>1135</sup> « Formés à la va-vite les jeunes » op.c. (*TSP*, 328).

<sup>1136</sup> Entretien, *L'Avant-Scène*, 1-9-1964, op.c.

<sup>1137</sup> « Le théâtre et la soupe » op.c. (*TSP*, 148).

<sup>1138</sup> Rouvet, « Variations de la subvention de fonctionnement du TNP entre 1952 et 1957 », 2f.

<sup>1139</sup> Rouvet, « Quelques chiffres acquis fin 1953 », in *Mo*, 311. (soit 922.670 €. En 1951, le budget du secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts représente 0,10% du budget de l'Etat : cf J. de Jomaron, Colloque Vilar, Suresnes 25 et 26/1/1991).

<sup>1140</sup> *Mo* 11-2-1953, 20 et « note » Rouvet, *CRI*, décembre 1953 ; note 2, *Mo*, 20.

<sup>1141</sup> Conférence de presse, Canada, op.c. *CR3*, 193. (*TSP*, 181).

<sup>1142</sup> Entretien T. Gontard, op.c.

modicité des prix des « spectacles subventionnés » - laquelle modicité permettra à Vilar de faire observer ultérieurement qu'établi « sur des bases socialistes et dans un pays socialiste », le Berliner Ensemble a des prix de « places plus élevés que les nôtres ». <sup>1143</sup> Mais l'absence totale de matériel à Chaillot le contraint à en utiliser une grande partie au chapitre de l'équipement : construction de l'avant-scène, équipement du cadre de scène de rideaux noirs, matériel électrique : projecteurs, jeu d'orgue... Si l'on ajoute les charges incompressibles - chauffage, nettoyage, électricité, assurances, charges sociales, d'ailleurs nettement sous-estimées, il ne reste guère plus qu'une vingtaine de millions pour fonctionner. <sup>1144</sup> La conclusion s'impose à Vilar : « la subvention de l'Etat n'est pour le TNP depuis le premier jour qu'une provocation à l'action ». <sup>1145</sup>

Outre les causes du déficit exposées supra - et qui sont incontestables, Rouvet croit pouvoir en déceler d'autres, inhérentes à l'organisation du TNP. Selon lui, les deux premières années ont donné lieu à « une gestion tâtonnante et un rendement insuffisant ». <sup>1146</sup> En février 1953, il écrit à Vilar : « nous allons officiellement accuser un déficit de sept millions ». <sup>1147</sup> Toutefois l'ensemble du stock des livres-programmes a été réglé à l'éditeur. Donc à ce stade ce ne serait pas trop grave, en dépit de « quelques belles sottises », comme un paiement « trop généreux à Voisin ». <sup>1147</sup> Plus grave, une programmation à tout le moins risquée : demi-échec avec *Mère Courage* suivi de deux échecs complets en 1952 avec *Nucléa* et *La Nouvelle mandragore*. Vilar semble en convenir : « financièrement parlant, la reprise de *Nucléa* est-elle souhaitable ? » demande-t-il à Rouvet. En effet, chaque reprise entraîne des dépenses supplémentaires - répétitions et raccords - mais aussi « use l'équipe ». Ne serait-il pas préférable de créer « une œuvre moins chère » ? <sup>1148</sup> Rouvet cependant ne fait pas preuve de pessimisme et espère même « un bénéfice de huit millions » fin 1953, mais à une condition extrême : qu'on veuille bien le « consulter pour tous les achats et tous projets ». Apparemment certaines choses lui échappent et l'homme est ombrageux. « Je crois sentir ces problèmes de gestion mieux que vous » précise-t-il à Vilar et il sera « plus rentable » dans la mesure où on lui accordera « plus de confiance ». Et de laisser planer un doute : la réussite est

---

<sup>1143</sup> « Il ne faut pas dire », août 1960.

<sup>1144</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (*TSP*, 157 - En 1953, pour les trois postes chauffage-nettoyage-électricité : 10 millions d'anciens francs, soit 191600 euros).

<sup>1145</sup> *Mémoire*, op.c. (*TSP*, 246).

<sup>1146</sup> Rouvet, « notes sur le TNP », 9-11-1956, *CR2*, 152.

<sup>1147</sup> Rouvet, lettre à Vilar, 15-2-1953, *CR1*, 35. (Robert Voisin directeur d'édition à L'Arche).

<sup>1148</sup> Lettre à Rouvet, 5-8-1953, *CR3*, 324.

possible « si je reste à la maison ». <sup>1149</sup> Comment ne pas percevoir un lointain écho de ces propos dans l'avis que donne l'administrateur à Côme :

« Nous sommes en déficit pour une raison très simple : nous ne jouons pas assez, nous ne renouvelons pas assez le répertoire. (...) A la huitième représentation, nous jouons devant des salles à moitié vides (...) Il nous faut vendre, monsieur ». <sup>1150</sup>

Avis suivi d'une menace identique : « dès que tout sera remis en ordre, je vous prierai d'accepter ma démission ». <sup>1151</sup>

Nous avons noté le forcing de l'administrateur pour vendre les spectacles. Que serait-il advenu du TNP « sans le coup de cravache de 1952-53 ? » observe-t-il. <sup>1152</sup> Vilar lui en donne volontiers crédit : « ces tournées à l'étranger nous sont à tout prix nécessaires ». <sup>1153</sup> Durant toute l'année 1953, Rouvet ne cesse de le harceler, de dénoncer des décisions à ses yeux inconséquentes. Incorrigible Vilar : encore un déficit en avril, « six millions selon Marionnet », explicable par le faible rendement du mois à Chaillot et le coût trop élevé de *La Mort de Danton*... « Monsieur Vilar, nous sommes fichus si vous continuez à ne pas faire droit aux impératifs économiques de notre exploitation ». <sup>1154</sup> Mai ne s'annonce pas meilleur avec une prévision de quatre millions de perte ; et « d'ici fin juillet », ne sont programmées que trente-huit représentations en quatre-vingts jours. Nouvelle note en novembre 1953 : il est impératif d'effacer le déficit - treize millions - et de « prévoir un départ » éventuel, le contrat prenant fin 1954, « afin que vous sortiez d'ici avec quelques millions pour relancer autre chose ». Suivent les conseils pour parvenir à un tel résultat : ne pas se laisser aller à la « moindre fantaisie d'exploitation » entre janvier et août 1954 ; prévoir deux créations seulement - février et juin - et des « créations solides » ; Vilar serait-il devenu réticent à propos du « projet Tunis ? » Bien évidemment Rouvet conclut en ne voyant là que suggestions : « discipliné, je ferai sur ces points ce que vous voudrez. En n'en pensant pas moins ». <sup>1155</sup> Heureusement les recettes des galas et des spectacles vendus en tournée ont été supérieures aux prévisions, bien que grevées par les représentations en banlieue. Trente-deux

---

<sup>1149</sup> Cf 1147.

<sup>1150</sup> CHR, 145.

<sup>1151</sup> CHR, 147-8.

<sup>1152</sup> Rouvet, « notes sur le TNP », 9-11-1956, CR2. (Rouvet fait allusion à la série des tournées ; 22/12/1951 à la fin janvier 1952 ; fin juillet puis septembre à octobre 1952, 2 au 15/1/1953 ; 15 au 30/6/1953 ; 7 de septembre à fin octobre 1953, soit un total de six mois).

<sup>1153</sup> Mo, 11-12-1953, 20.

<sup>1154</sup> Rouvet, lettre à Vilar, 23-5-1953. (C'est lui qui souligne).

<sup>1155</sup> Rouvet, lettre à Vilar, 13-11-1953. CR2, 52.

millions avaient été escomptés ; on est parvenu à soixante et onze millions, soit plus du double. Ce résultat a permis de minorer le déficit de manière notoire.<sup>1156</sup>

Une administration rigoureuse ; une équipe technique d'exception ; une troupe jeune, allègre, un rien fantasque et qu'il est parfois indispensable de recadrer lorsque par exemple le succès du premier week-end de Suresnes a fait naître « une assurance un peu trop grande de la réussite inévitable »<sup>1157</sup>, mais dévouée et talentueuse. En dépit de tous ces points positifs, le succès financier n'est pas au rendez-vous et le déficit a couru trois années durant. Une lueur d'espoir toutefois, à l'aube de 1954, jaillie de ce mot de Rouvet : « j'ai une heureuse annonce à vous faire. Toutes les factures reçues à ce jour ont été réglées. C'est la première fois que nous parvenons à ce résultat ». Ce n'est pas encore l'annonce de bénéfices, mais un rayon de soleil dans le terrible paysage des « doit » et « avoir » qui s'éternise depuis octobre 1951.

---

<sup>1156</sup> « Résultats 1-1 au 21-12-53 » document Rouvet n° 8 et « notes sur le TNP », op.c.

<sup>1157</sup> « Les premiers pas, op.c. (*TSP*, 229).

### 6.3. Mais aussi le temps des combats

Même précaire, même difficile, le temps des semailles pourrait laisser croire, nolens volens, à une période relativement favorable à l'espoir d'une honnête et sereine récolte. Il n'en est rien. A l'examen, c'est tout le contraire qui s'est produit. Les années 1951-54, semées d'embûches et de chausse-trapes continues, ont été soumises à de terribles orages qui ont mis à mal les labours : attaques portées contre Vilar qui, pour certaines d'entre elles, ont atteint une violence rare ; polémiques qu'il a lui-même parfois alimentées, voire suscitées – ceci ne peut être celé - jusqu'aux fractures apparues çà et là dans l'apparente solidité de son équipe, rien ne lui a été épargné. Il a eu droit à tout hormis bienveillance et sérénité. D'une intensité exceptionnelle dans l'histoire de notre théâtre, la tempête quasi-permanente qu'il a essuyée a bien failli lui faire tout perdre, et Avignon et Chaillot. C'est ce qu'il convient d'examiner à présent.

#### 6.3.1. Avignon : « Si non e ventosa, e venenosa » (Pétrarque)

Nous l'avons évoqué, les premiers différends entre Vilar et le comité naissent dès 1947. Le phénomène va perdurer avec deux pics, en 1949 et 1953. En 1948, le vote de la subvention destinée au festival donne lieu à une crise municipale : « le conseil est tombé par sa [le festival] faute » peut-on lire dans *L'Epoque*.<sup>1158</sup> Le maire démissionne, mais il est réélu et tout rentre dans l'ordre - momentanément. En 1949, la bataille est bien plus rude. On en connaît les moindres péripéties grâce au « Journal-Mémento » que rédige Vilar, « commencé le neuf février 1949 » jusqu'en juin.<sup>1159</sup> On y apprend que côté municipalité, les difficultés renaissent. Depuis début février, la presse locale se montre « alarmiste » constate Vilar.

« La Semaine d'Art est compromise » titre *La Marseillaise*. La majorité de l'assemblée municipale a changé. Le nouveau maire RPF, le gaulliste Mazo est opposé au festival « Vilar », et avec d'autres élus, préférerait une représentation lyrique de *Faust*. Le six février, le groupe communiste présente un projet de subvention - deux millions. Il est repoussé et n'obtient en sa faveur que les voix des neuf élus communistes. « Seul le PC, par

---

<sup>1158</sup> Michel Aubriant, 16-7-1948.

<sup>1159</sup> « Mémento-Journal », 9, 10, 11-2 ; 25-3-1949, *CR1*, 44.

l'intermédiaire du docteur Pons, a rappelé l'existence de la Semaine d'Art et la nécessité du budget » consigne Vilar le dix.<sup>1160</sup> Le conseil Général du Vaucluse, quant à lui, a voté sa subvention dès janvier : cinq cents mille francs. Le docteur Pons conseille l'intervention de personnalités nationales auprès du RPF local. Informée par Vilar, Jeanne Laurent saisit Jaujard de l'affaire, propose de solliciter Malraux ; elle l'invite aussi d'envisager « de jouer dans d'autres villes ».<sup>1161</sup> Le dix-sept, parvient un message de Malraux qui est intervenu auprès du RPF d'Avignon. Fin mars, cet épisode connaît un dénouement heureux : « j'apprends par Chrystel d'Ornhjelm que la municipalité a voté à l'unanimité la subvention », <sup>1161</sup> décision confirmée par Pons le vingt-huit. Malraux a sauvé Vilar.

Concomitamment aux tribulations municipales, le comité entre en lutte ouverte contre Vilar. Par un courrier adressé au CEAI il se fait menaçant : les costumes des œuvres présentées en 1947 et 1948 sont « la propriété exclusive du comité ». En cas de non-respect de cette clause, les dettes de Vilar ne seront pas honorées.<sup>1162</sup> Après la réunion du comité de vingt et un mai, nouvelle lettre signée par le secrétaire Favier à Chrystel d'ornhjelm : tout le programme 1949 proposé par Vilar - programmation artistique et prévisions budgétaires - est dénoncé. Le comité considère que c'est « folie » d'escompter des recettes de l'ordre de trois millions et demi de francs. Il exige la réduction du nombre de représentations. Il demande un changement de programme : *Richard 2* est proposé pour la troisième année consécutive, quant au *Cid*, il ne saurait constituer « un spectacle suffisamment étoffé pour remplir toute une soirée » [sic]. Il souhaite limiter le budget prévisionnel à cinq millions cinq cents mille francs « au maximum ». Enfin, Favier informe l'administratrice que le comité a désigné une délégation afin de débattre de toutes ces questions avec le Cercle, les Beaux-Arts et Vilar. Il propose une date : le vingt-huit mai.<sup>1163</sup> Cette rencontre a eu effectivement lieu, la lettre de Vilar au comité du vingt-neuf mai en atteste.

Vilar réfute les critiques présentées. Elles arrivent « trop tard » reproche-t-il, car à six semaines du début du festival des engagements ont été pris. Il avait soumis sa programmation au comité dès le seize décembre 1948 et ce dernier ne s'est réuni que le vingt-cinq février 1949, première réunion depuis le festival de 1948 - sept mois après. S'il a maintenu *Richard2*, c'est qu'en 1948 cette œuvre a fait les meilleures recettes du festival. Ce sera encore vrai en 1949 et nous avons précédemment noté que pour la première fois les recettes seront

---

<sup>1160</sup> « Mémento-Journal », 9, 10, 11-2 ; 25-3-1949, *CR1*, 44.

<sup>1161</sup> Cf 1160.

<sup>1162</sup> « Mémento-Journal », 28-3-1949.

<sup>1163</sup> Lettre de Favier à Chrystel d'Ornhjelm, 21-5-1949. (soit une prévision de 148225 €).



excédentaires cette année-là. Par ailleurs, Vilar souligne combien les attermolements depuis février ne font que confirmer « des vices d'organisation ». Il termine son courrier en annonçant sa démission de directeur du festival « pour la quatrième année »<sup>1164</sup>. Favier était dans ces années-là selon Puaux « l'adversaire le plus acharné de Vilar » au sein du comité. Il entendait gérer le festival « comme une affaire commerciale ».<sup>1165</sup> Méditant sur cette période, Vilar note : « le jour où en Avignon une administration prendra le pas sur la direction artistique (...) ce jour-là Avignon-théâtre-Palais des Papes sera mort et Vilar s'en ira ».<sup>1166</sup>

Un courrier de Jeanne Laurent annonce une subvention de sept cent cinquante mille francs « par arrêté du dix-huit mai 1949 ».<sup>1167</sup> Et Vilar de tirer la leçon à l'adresse du comité : à Paris, depuis le premier jour, certains ont maintenu avec obstination « l'existence et les chances de l'affaire » ; « l'administration existante » - autrement dit le comité - « ne doit pas oublier cela ».<sup>1168</sup> Méfiant quant à l'avenir, il suit la suggestion de Jeanne Laurent et envisage des projets hors d'Avignon. Et pourquoi pas Naples ? « Réunion tenue hier, huit février, au Cercle ». Le CEAI lui demande d'établir un budget prévisionnel. Ou encore Nice ; ou d'autres lieux « sur la route entre Dijon et Avignon ». Il lui faudrait « trouver une autre ville ».<sup>1168</sup> En 1950, il n'a pas renoncé à l'idée de quitter la cité des Papes. Il déclare caresser l'espoir de « confier Avignon à quelqu'un d'autre » et souhaiterait organiser un « spectacle de tréteaux » au Maroc ou encore « dans un lieu à Paris ».<sup>1169</sup>

En 1951, le comité refuse la reprise du *Cid*, « la présence de Gérard Philipe ne justifiant pas cette tragédie »<sup>1170</sup> - alors même qu'il reproche à Vilar de ne pas engager de vedettes, sources indéniables de profits. Nouvelle inconséquence de cet organisme. Vilar maintient *Le Cid*. S'estimant « mis en demeure », le comité décide que 1951 sera le dernier festival. Une partie du conseil municipal le suit et souhaite en effet que le Palais présente désormais « un théâtre populaire dont le succès financier serait assuré ».<sup>1170</sup> Vilar toutefois fait une concession et ne prévoit que deux représentations de Corneille « par crainte des réactions du comité ».<sup>1171</sup> Sur un autre plan, l'organisation de séjours de jeunes en stage à Avignon durant le festival, conduite par les instructeurs nationaux d'art dramatique, fait

---

<sup>1164</sup> Lettre au comité, 29-5-1949. (La lettre resta dans ses tiroirs, comme l'atteste la mention en marge : « non envoyée sur conseil de Chrystel »).

<sup>1165</sup> Puaux, entretien, Avignon, 9-4-1983.

<sup>1166</sup> *Mo* 22-4-1949.

<sup>1167</sup> J. Laurent, Lettre à Vilar, 22-5-1949.

<sup>1168</sup> « Mémento-Journal », mars 1949.

<sup>1169</sup> Entretien, op.c. *Le Monde*, 10-11-1950.

<sup>1170</sup> Ch.d'Ornhjelm, op.c., *L'Herne*, 199.

<sup>1171</sup> Note, 11-5-1951, *CRI*, sn.

germer dans son esprit le projet « d'organiser une sorte de rencontre de la jeunesse européenne »<sup>1172</sup>, projet qui se concrétisera dans un futur proche. « Je ne serai pas toujours le directeur artistique d'Avignon » note-t-il dans ce même « Journal » de 1951. S'il est désormais convaincu de l'exemplarité de ce festival qui a permis de « retrouver le plein air et les tréteaux », autrement dit le retour à « la tradition », il éprouve l'envie de tenter à nouveau une autre aventure, par exemple « le festival de Paris ou de l'Ile de France ».<sup>1173</sup> Ces propos dévoilent implicitement sa stratégie. En dépit des difficultés, Avignon est une réussite et a accru la notoriété de Vilar. Il n'entend pas s'éterniser en province. Il veut Paris. L'Odéon lui a échappé. Et Paris va lui être offert dans quelques mois. Dès lors, il pourra envisager de poursuivre Avignon, la capitale étant acquise.

Larvée depuis des années, la guerre entre Vilar et le comité éclate au grand jour en 1953. Le combat digne d'Homère ne pourra se clore que par un vainqueur et un vaincu. Pour la deuxième fois, le directeur artistique du festival décide de démissionner. Nous l'avons souligné, les reproches à l'endroit des programmations sont pérennes. Pour être complet, il conviendrait d'ajouter *Pasiphaé*, *La Mort de Danton*, *La Calandria*, cette pièce licencieuse commise par un cardinal et présentée - ô sacrilège - dans la demeure papale. « Des hommes prétendaient décider si Shakespeare ou Molière étaient bien dignes du Palais des Papes » rappellera Vilar.<sup>1174</sup> Puaux confirme : « le comité des notables » entendait dire son mot sur « les choix de Vilar » et multipliait de plus en plus fréquemment « les critiques et les suggestions ».<sup>1175</sup> Selon Vilar, bien d'autres difficultés ont motivé sa démission, difficultés qu'il expose dans sa lettre.<sup>1176</sup> La raison majeure concerne l'aménagement de la Cour d'Honneur restée en l'état depuis 1947, et consistant en « une sorte d'hémicycle » pour le public, dont il réclame l'édification depuis des années.<sup>1177</sup> Et il use d'un argument certes incontestable, mais délibérément accusateur et provocateur à l'égard du comité. Quelques jours plus tôt, à Bec-Helluin, pour trois représentations seulement, du vingt-sept au trente juin, les organisateurs ont réalisé « une excellente salle en gradins pour deux mille six cents spectateurs », conçue par Demangeat, pour la modique somme de six cents mille francs »<sup>1176</sup>, soit onze mille cinq cents euros. Or ceci « n'a pu être fait ici » après sept années par un comité « qui dispose de près du tiers des ressources du festival ».<sup>1176</sup> Et de faire observer également

---

<sup>1172</sup> « Journal », février 1951.

<sup>1173</sup> Cf 1172.

<sup>1174</sup> *Bref*, n° 47, juin-juillet 1961, 7.

<sup>1175</sup> Puaux, *Avignon, quarante ans de festival*, 128.

<sup>1176</sup> Lettre de démission au Président Bec, 15-7-1953.

<sup>1177</sup> « Note réunion Jaujard », « Journal », 22-2-1951.

qu'Avignon, qui mobilise un mois de travail du TNP a très largement bénéficié de sa promotion à la tête de ce théâtre au plan des moyens techniques et artistiques. S'il dit prendre une telle décision « avec regret », celle-ci n'est que le résultat d'une succession d'incompréhensions.<sup>1178</sup>

Le même jour - quinze juillet – « j'apporte ma lettre de démission au maire » consigne Vilar, rappelant à l'édile dans un courrier explicatif les nombreuses « erreurs et incompétences » du comité et précisant qu'il est désormais impossible « de diriger une activité théâtrale s'il faut attendre toute décision » d'une institution composée de « personnalités » dont chacune croit bon à chaque instant de donner son avis. Une fois de plus, il convient de relever la finesse de la stratégie déployée : la démission ne devient effective qu'à compter de 1954. Autrement dit, Vilar se donne une année avec l'espoir inavoué qu'en douze mois les choses vont bouger à son avantage. Il est déterminé. Il ne transigera plus : lui ou le comité. « Le TNP et son administration (...) doivent seuls être maîtres de l'organisation ou je me retire ». Mais prudence, cette précision reste secrète : « ma lettre au maire n'exprime pas cette alternative » ajoute-t-il.<sup>1179</sup> Frapper fort l'adversaire et attendre sa réaction : nous avons vu Vilar expliciter cette tactique. Et dans l'attente, il médite, pèse avantages et inconvénients éventuels. « Je perds beaucoup en abandonnant Avignon » observe-t-il, ou plus exactement, « je me dévêts d'une habitude », ce qui semble moins grave, car, en sa forme actuelle « Avignon est pour moi une chose usée ». Mais il mesure aussi ce qu'il gagne, « la liberté, l'aventure, la recherche » ; dès lors, pourquoi ne pas « jouer aux autres un bon tour » et en quittant Avignon, « tenter autre chose ».<sup>1180</sup>

En effet, les choses ne tardent pas à bouger. Côté comité, la comparaison désobligeante entre Bec-Helluin et Avignon déclenche l'ire de ses dirigeants qui cherchent noise à Vilar. Lors de sa réunion du dix-neuf décembre 1953, l'association décrète que désormais « aucun de ses membres n'est qualifié pour engager avec lui [Vilar] de nouveaux pourparlers ».<sup>1181</sup> Ce que Puaux traduit ainsi : « ce fut la rupture ».<sup>1182</sup> Et par le biais du secrétaire Favier, certains s'enquièrent au plus vite de trouver un successeur à Vilar ». Il prend contact avec Marie Bell et Barrault » précise Puaux.<sup>1183</sup> Confirmation fournie par Jean Autrand, secrétaire des ATP d'Avignon, qui écrit : « Jean Chevrier et Marie Bell étaient

---

<sup>1178</sup> Lettre de démission au Président, op.c.

<sup>1179</sup> *Mo*, 15-7-1953, 38.

<sup>1180</sup> « Notes », été 1953, CR2 69 et 80.

<sup>1181</sup> Transcrit in « Résolution en faveur du retour de Vilar ».

<sup>1182</sup> Puaux, *Avignon 40 ans...* op.c. 128.

<sup>1183</sup> Puaux, entretien, Avignon, 9-4-1983.

descendus jusqu'à Avignon. On avait même lu dans la presse que Jean-Louis Barrault avait été approché ».<sup>1184</sup> Mais ces différentes tentatives restent sans lendemain. Par courtoisie, Marie Bell informe Vilar que le comité lui a proposé la direction artistique du festival. Elle lui signifie son refus et conclut : « qui pourrait vous succéder ? »<sup>1185</sup>

Les fidèles de Vilar ne chôment pas non plus. Comment imposer son retour ? Le nouveau maire de la ville, Edouard Daladier, élu au printemps 1953, manifeste « son inquiétude devant l'affaire Vilar ».<sup>1184</sup> Les amis du démissionnaire, Elisabeth Barbier, Autrand et quelques autres, regroupés autour de Puaux, s'organisent. Daladier déclare à celui-ci : « Obligez-moi à le rencontrer ».<sup>1186</sup> Germe alors l'idée d'une pétition, « Résolution en faveur du retour de Jean Vilar » à soumettre à la population. La démission de Vilar a suscité de nombreux regrets « dans les milieux avignonnais les plus divers » relate *Le Provençal*<sup>1187</sup>, lequel publie le texte adressé au maire, au comité et à Vilar. La résolution recueille vingt-cinq mille signatures.<sup>1188</sup> Daladier prend appui sur ce succès pour justifier sa décision d'ouvrir la discussion avec Vilar. Il confie au docteur Pons un rôle de médiateur entre le comité et Vilar.

Que retenir du contenu de la pétition ? L'introduction précise la démarche entreprise « par les personnalités et groupements soussignés ». Après un « examen impartial » du conflit, ils se doivent de soumettre leurs conclusions au maire.<sup>1189</sup> Puis est soulignée l'importance prise par le festival en sept années, festival qui fait désormais partie « du patrimoine public avignonnais » et qui a accru l'aura de la ville au plan national voire international. S'il convient de « louer l'œuvre accomplie par le comité », on ne peut perdre de vue que Vilar, « créateur et animateur du festival » a élevé Avignon au rang de « capitale du théâtre ». La décision du comité de rompre avec lui à la suite de sa démission aboutit à « une impasse ». Or la population souhaite sauvegarder cette manifestation et « réclame le retour de Jean Vilar ». En conséquence, il est demandé : à la municipalité, de rétablir sans tarder le contact avec Vilar et de régler avec lui toutes les modalités afin de lui permettre d'assurer le festival 1954 avec la liberté d'action et la sérénité souhaitables ; au comité, de se consacrer exclusivement à toutes les activités annexes - accueil, hébergement, publicité - lesquelles requièrent beaucoup de dévouement, d'efficacité, qualités dont ont fait preuve dans

---

<sup>1184</sup> J. Autrand, « les ATP ont cinquante ans », *CMJV* n° 92, nov.déc.2004, 14. (Les Amis du Théâtre populaire, association créée à Paris en 1953, présidée par Henri Laborde. A ne pas confondre avec Les Amis du TNP, association mise en place en 1952 par Morvan Lebesque).

<sup>1185</sup> *Mo*, 16-12-1953, 40.

<sup>1186</sup> Puaux, Avignon, 40 ans... op.c.

<sup>1187</sup> *Le Provençal*, 16-1-1954.

<sup>1188</sup> Puaux, entretien, Avignon, 9-4-1983.

<sup>1189</sup> « Une résolution en faveur du retour de Jean Vilar », janvier 1954.

le passé les gens qui ont su « se montrer actifs » ; à Vilar enfin, de bien vouloir effacer « toutes considérations purement personnelles » et accepter de revenir sur sa décision à la lumière de « bases nouvelles ». Somme toute, un texte dont la teneur et le ton , très modérés, hors de tout jugement abrupt, nourri d'une impartialité certaine et qui en appelant à la bonne volonté et au sens des responsabilités de chaque partie devrait faciliter la réouverture des négociations.

« Le Président Daladier indique qu'il a eu trois entretiens avec Vilar » lit-on dans *Le Parisien Libéré*.<sup>1190</sup> La première rencontre s'est tenue le vingt-sept janvier, la seconde le six février en présence de Rouvet. Objet : « le festival, le comité, mon retour », relève Vilar.<sup>1191</sup> Il est décidé qu'ils soumettront au maire, par écrit, un plan d'organisation du festival.<sup>1191</sup> Coup de théâtre, ému sans aucun doute par le succès de la pétition et par ce qui se ourdit par devers lui, le comité fait marche arrière. « A l'unanimité, voici qu'il souhaite mon retour » observe Vilar<sup>1192</sup>, lequel reste inflexible. La stratégie de Vilar était purement et simplement de « chasser le comité » rappelle Autrand.<sup>1193</sup> Intransigeant sur ce point, il en a fait un préalable à toute discussion. « Il ne voulait plus avoir affaire avec le comité » commente Puaux et n'entend plus traiter «qu'avec le maire ». <sup>1194</sup> Il a fallu défendre Avignon contre les intrigants : « quand une affaire a enfin réussi en art » relève Vilar, « tout le monde tient à l'accaparer et à l'exploiter à votre place ». <sup>1195</sup> Suite à de multiples pressions, le comité finit par s'avouer vaincu. Exactement, le vingt-quatre février 1954. « Le comité s'est enfin sabordé, on peut travailler correctement ». <sup>1196</sup> Il décide de se mettre en sommeil. Depuis lors, comme La Belle au bois, il dort paisiblement.

« Le maire eut l'extrême obligeance de remédier à la situation » rappellera Vilar.<sup>1197</sup> Et Rouvet « a étudié avec Daladier la nouvelle alliance Avignon – TNP ». <sup>1198</sup> Pour simple qu'elle soit, la formule trouvée est radicale : la ville délègue au TNP tous les pouvoirs-administratifs, artistiques et organisationnels : « nous traitons directement avec le maire ou son adjoint » et l'administration de Rouvet succède au CEAI de Chrystel d'Ornhjelm.<sup>1199</sup>

---

<sup>1190</sup> *Le Parisien Libéré*, 8-3-1954.

<sup>1191</sup> *Mo* 6-2-1954, 56.

<sup>1192</sup> *Mo* 9-2-1954, 60.

<sup>1193</sup> Autrand, « La bataille d'Avignon », colloque Jean Vilar, Suresnes, 25 et 26-1-1991.

<sup>1194</sup> Puaux, entretien, Avignon, 9-4-1983.

<sup>1195</sup> *L'Herne*, op.c., 16.

<sup>1196</sup> « Note », 24-2-1954. (cf *JVPLM*, 162).

<sup>1197</sup> *Bref*, op.c., n° 47, 7.

<sup>1198</sup> *Mo*, 3-10 Mars 1954, 82-83 passim.

<sup>1199</sup> *Bref*, op.c., n° 47, 7.

Le préfet du Vaucluse propose que la subvention du Conseil Général soit affectée au « Festival d'Avignon/Jean Vilar ». Celui-ci obtient l'aide de la ville au niveau précédemment acquis - deux millions - mais également deux autres millions pour des crédits d'équipement.<sup>1200</sup> Ce supplément permet entre autre l'aménagement de la salle de la Cour d'Honneur dont la jauge est portée à trois mille places. Le maire se montre favorable à la diminution du prix des places, à une aide pour l'accueil des jeunes - mise à disposition des locaux scolaires. Vilar impose l'absence des pourboires, les textes-programmes. Désormais, c'est Chaillot qui déteint sur Avignon. Le comité « out », la voie est libre. « Vilar demande l'impossible à Daladier » observe Autrand.<sup>1201</sup> Et il l'obtient. Les ATP d'Avignon sont chargés des manifestations et tâches annexes : gestion des « Rencontres du Verger », accueil des spectateurs, hébergement des jeunes des Rencontres internationales encadrées par les CEMEA. 1954 connaît comme un parfum de renouveau, de liberté et de sérénité aussi. Pour Vilar, la victoire est totale, la stratégie mise en œuvre a été d'une efficacité redoutable. Etabli à Paris - son vœu de toujours - il peut revenir à Avignon car Avignon lui appartient sans partage. Sans nul doute, selon Autrand, « Daladier a sauvé le festival ».<sup>1201</sup> Et coïncidence heureuse ou conséquence de l'éviction du comité, « pour la première fois, le chiffre de spectateurs dépasse la jauge ».<sup>1202</sup>

### 6.3.2. Chaillot : « Père, gardez-vous à droite ; père, gardez-vous à gauche ».<sup>1203</sup>

Luttes à Avignon ; luttes à Chaillot. Pas le moindre état de grâce pour Vilar. Dès les premiers mois de son entrée en fonction, la guerre contre lui de toutes parts éclate. Certains ont nommé cet épisode « La bataille de Chaillot ». Jeanne Laurent l'avait mis en garde : « je le prévins qu'il devait s'attendre à être injustement attaqué et même détesté ». Elle connaissait trop bien le Landerneau politico-artistique au sein duquel elle œuvrait depuis une dizaine d'années. Il n'en croit rien, répondant avec candeur à cet avertissement par un « Oh ! moi, vous savez, les gens m'aiment plutôt bien ! » - « Eh bien, vous serez haï » rétorque-t-elle.<sup>1204</sup>

La classe politique de droite au pouvoir fait flèche de tout bois. Première accusation portée : « communiste ! » Il l'est à coup sûr puisqu'il monte Brecht. Dès la fin décembre

<sup>1200</sup> Bref, op.c., n° 47, 7. (soit 38160€ X 2).

<sup>1201</sup> Autrand, op.c. CMJV, n° 92, 15.

<sup>1202</sup> « Note », JVPLM, 162.

<sup>1203</sup> Formule attribuée à Philippe le Hardi donnant conseil à son père Jean le Bon lors de la bataille de Poitiers en 1356 contre le Prince noir, père de Richard 2.

<sup>1204</sup> J. Laurent, op.c.

1951, le sénateur gaulliste Debû-Bridel attaque. Rapporteur du budget des Beaux-Arts au Conseil de la République, il demande au secrétaire d'Etat concerné de procéder à un abatement sur la subvention accordée au TNP pour l'exercice 1952. Motif invoqué : sanctionner « les liens certains » tissés entre les organisateurs de Suresnes, certes « pleins de talent » et « un certain parti politique » que l'accusateur n'a pas le courage de nommer, mais que tous reconnaissent : le PCF. « L'abattement d'un million de francs (...) a comme simple signification, monsieur le secrétaire d'Etat, de vous dire : effort artistique national, vraiment national, élargi à toute la France, oui. Mais pas limité à un petit coin de banlieue et surtout que derrière cet effort national, n'apparaisse aucune activité politique quelle qu'elle soit ».<sup>1205</sup>

Ce « petit coin » visé n'est autre que Suresnes donc et son festival de novembre 1951, première manifestation du nouveau-né TNP. Il a régné là « toute une atmosphère qui pourrait être utilisée à des fins politiques », car à côté du spectacle, ne trouve-t-on pas « les chants, les danses, le veau froid » ?<sup>1205</sup> Sans conteste, ébaubi par le fait rapporté dans toute la presse - « l'arrivée compacte sur un seul rang de Maurice Thorez, Benoît Frachon, Aragon, Eluard, flanqués de Cocteau et de Maurice Chevalier »<sup>1206</sup> - lors du premier week-end, le brave sénateur a-t-il vraisemblablement vu rouge. Il est également vrai que le week-end de Gennevilliers a été placé sous l'égide du journal communiste d'Aragon, *Ce Soir* ; mais l'un de ceux de Suresnes n'avait-il pas été patronné par *Elle* et *France-Soir* ? Malgré qu'il en ait, la proposition de Debû-Bridel ressortit parfaitement à un acte de censure politique.

C'est au retour de la tournée en Allemagne avec *Le Cid* qu'en janvier 1952 Vilar découvre l'attaque. Il répond au sénateur par une « lettre ouverte » dans laquelle il reprend point par point les allégations et les accusations portées : « je n'appartiens à aucun parti politique » ; la finalité de son entreprise est d'ordre « strictement artistique ». Il rappelle le contenu des articles A, B, C, D liant les personnels du TNP à son directeur, lesquels interdisent en particulier toute « forme de propagande ». Il joint un état récapitulatif des actions conduites par son établissement depuis son ouverture. Quant à l'allusion concernant la présentation de la pièce de Brecht, Vilar ne manque pas de rétorquer que selon le cahier des charges, le choix du répertoire n'appartient qu'à lui, qu'il élit les œuvres en raison de « leur seule qualité artistique » et qu'un homme de théâtre digne de ce nom ne saurait « accepter de dépendre d'une censure politique quelconque ». Considérant dès lors que toute affirmation « gratuite et grave » se trouve réfutée, Vilar espère avoir dissipé le malentendu et

---

<sup>1205</sup> Intervention de Debû-Bridel, *J.O.* 29-12-1951.

<sup>1206</sup> G. Dumur, op.c. *L'Herne*, 113. (Thorez et Frachon respectivement secrétaires généraux du PCF et de la CGT).

en appelle « de monsieur Debû-Bridel mal informé à monsieur Debû-Bridel mieux informé ». <sup>1207</sup> La Haute Assemblée ne suit pas les propositions du rapporteur du budget, ce dont Vilar se félicite : « les chasseurs de sorcières revinrent bredouilles ». <sup>1208</sup>

Maulnier soupçonne quelque équivoque à Suresnes : « certains visages, certains commentaires (...) laissaient voir que l'on cherchait à tirer parti de ces représentations, à donner à ce TNP une coloration insidieusement politique ». Et il met en garde Vilar, lequel, s'il veut « se maintenir dans les limites du théâtre pur » devra « se défendre ». <sup>1209</sup> Parce que relayée par toute une partie de la presse, l'accusation concernant Brecht-Allemand-communiste, joué grâce aux deniers de l'Etat agace Vilar au plus haut degré. Il monte Brecht comme il a réalisé Kleist, « chéri des Nazis » et conclut : « je choisis les pièces qui me semblent bonnes sans admettre qu'on m'en impose ». <sup>1210</sup> Il convient d'évoquer aussi dans cet ordre d'idées le cas Philippe. En 1950, le comédien a signé l'appel de Stockholm du Conseil mondial de la Paix en faveur de l'interdiction de l'arme nucléaire et depuis lors se commet aux côtés de Joliot-Curie, communiste notoire, écarté pour cette raison de ses fonctions de Haut-Commissaire à l'énergie atomique. « Demandez à monsieur Pinay ce qu'il pensait du TNP » confie Vilar à Jack Ralite : « un repaire de communistes ». <sup>1211</sup> L'accusation perdure dans les corridors ministériels. C'est l'unique motif qui pousse l'homme de Saint-Chamond devenu président du Conseil des ministres au printemps 1952 à souhaiter l'éviction de Vilar. « Il voulait nommer un homme plus convenable » rappelle Coussonneau. <sup>1212</sup> « Qu'y a-t-il de commun entre monsieur Pinay et le théâtre ? L'œuvre de Labiche tout au plus » affirme Hix. <sup>1213</sup> Même accusation portée par Maurice Schumann, alors secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères, suite à une question du Président de la République Vincent Auriol : « Vilar ? Vilar ? Communiste ! » <sup>1214</sup> Le pouvoir reproche à Vilar d'être en quelque sorte un « sous-marin » du PCF selon la formule de l'époque. Il est une certitude : si le directeur du TNP entend toucher un public populaire, et tout particulièrement un public ouvrier, au vu du poids du PCF sur l'échiquier politique du début des années cinquante, il lui est difficile de l'ignorer quand on mesure les multiples relais syndicaux et culturels de ce parti : municipalités, comités

---

<sup>1207</sup> « Lettre ouverte... » op.c.

<sup>1208</sup> « Le théâtre et la soupe », 20-11-1952, (*TSP* 160).

<sup>1209</sup> Maulnier, *Combat*, 21-11-1951.

<sup>1210</sup> Entretien, *Arts*, 18-1-1952.

<sup>1211</sup> J. Ralite, « Complicités avec Vilar », *L'Herne*, 126.

<sup>1212</sup> Coussonneau, entretien, Paris 23-5-1991.

<sup>1213</sup> *CHR*, 31.

<sup>1214</sup> *Mo*, 15-5-1953, 33.



d'entreprises, CGT, Travail et Culture... Il n'empêche, plus caricaturale est la dénonciation, plus elle porte. « C'est que vous êtes un Bolchevick, c'est-à-dire pour les gens de l'époque un homme au couteau entre les dents » observe Hixe à l'endroit de Côme.<sup>1215</sup> Une remarque de Mollien résume avec pertinence la situation d'alors : « la rumeur publique nous a collé une étiquette de gauche, de communistes » ; même si Vilar ne caressait nullement le projet de constituer une troupe de militants et alors qu'au sein du groupe existaient « des points de vue politiques très différents voire opposés », il n'en reste pas moins vrai que « cette troupe a provoqué des débats politiques plus profonds qu'aucune autre ».<sup>1216</sup> Notons que la violence de la riposte de Vilar à cette accusation de « propagandistes marxistes » - accusation qui sous sa plume devient « l'arme entre les mains de gens qu'on ne peut s'empêcher de traiter de salauds »<sup>1217</sup> - n'est pas de nature, en cette fin de 1952, à éteindre l'incendie.

Une dernière fois, comme si elle avait une prémonition de son limogeage proche - le subodorait-elle ? - en septembre 1952 Jeanne Laurent adresse à Vilar une ultime lettre de recommandations dans le but d'éviter de voir les foudres ministérielles s'abattre sur lui à nouveau : « il est indispensable d'attirer votre attention sur certaines dispositions du cahier des charges ». Il lui faut présenter une œuvre lyrique ; veiller à servir davantage le répertoire français ; surtout faire preuve de plus d'éclectisme en matière de dramaturgie étrangère. Elle ajoute qu'afin d'établir son rapport, Debû-Bridel va la solliciter pour des précisions. Et de conclure : « tout ceci pour le quinze octobre pour moi ».<sup>1218</sup> C'est qu'après Kleist, après Brecht, voici Vilar qui annonce la reprise de *La Mort de Danton* de Büchner au TNP. On s'en émeut dans les sphères du pouvoir et la presse s'en fait l'écho. A son retour d'Italie fin septembre, il apprend que « certaines personnes en haut lieu ne souhaiteraient pas voir représenter une nouvelle pièce allemande à Chaillot ».<sup>1219</sup> *Le Figaro* renouvelle en février 1953 la mise en garde : une autre œuvre étrangère, le secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts « vient de s'en inquiéter ».<sup>1220</sup> Et c'est au tour du directeur des Arts et Lettres d'adresser en mars un rappel à l'ordre à Vilar. Il entend connaître le nom du lauréat du Conservatoire engagé en 1952 ; les dates des représentations envisagées en banlieue au cours de la saison ; les œuvres lyriques prévues par le cahier des charges. La note s'achève par un avertissement à propos du répertoire : « nécessité de sauvegarder dans vos programmes une juste prédominance des

---

<sup>1215</sup> CHR, 134.

<sup>1216</sup> R. Mollien, op.c. *L'Herne*, 94.

<sup>1217</sup> « Le théâtre et la soupe », op.c. (TSP 160-1).

<sup>1218</sup> J. Laurent, lettre à Vilar, 18-9-1952.

<sup>1219</sup> A. Parinaud, *Arts*, 10-10-1952.

<sup>1220</sup> *Le Figaro*, 11-2-1953.

auteurs français », ne point orienter le répertoire étranger vers les dramaturges allemands, ce qui ne manquerait pas d'arriver « si votre prochaine opération était celle de *La Mort de Danton* ». <sup>1221</sup> Vilar passe outre. Jaujard connaît mal son homme, d'une jalousie extrême à l'endroit de sa liberté de choix qu'il n'acceptera jamais de voir remise en cause par quiconque. « Cornu ne veut pas de Danton ». <sup>1222</sup> La pièce est programmée en avril. Reconnaissons que sa décision ne peut être lue par le pouvoir que comme une nouvelle provocation.

Tout au long du premier contrat, les démêlés de Vilar avec le pouvoir ne se bornent pas à un faux soupçon de communisme, pas plus qu'à un désaccord au sujet du répertoire : « malversation et marxisme étaient honnêtement associés » ironise-t-il dans *Chronique romanesque*. <sup>1223</sup> Seconde accusation portée contre lui : « détournement de fonds publics » apprend-il en février 1953. <sup>1224</sup> Nous avons étudié le statut de concession libre qui lie Vilar à l'Etat et constaté le fait qu'il doit attendre le terme du contrat pour percevoir d'éventuels bénéfices. Il ne dispose donc d'aucune source de revenus, d'autant qu'il a pris la décision de refuser toute offre extérieure afin de se consacrer exclusivement au TNP. Une seule entorse à ce principe : au début de 1955, la participation « au film de Gérard » *Till l'Espiègle*. Par « pure amitié professionnelle ; le voici moralement tenu à jouer le Duc d'Albe, ce qui lui est « insupportable ». <sup>1225</sup> Pour subvenir aux besoins de sa famille et procéder à l'achat d'un appartement, il demande une avance au comptable du TNP, somme à valoir sur les bénéfices escomptés. <sup>1226</sup> Résumant toutes les querelles, un quotidien écrit : « il y a infiniment plus grave ; c'est l'emploi que Jean Vilar fait des deniers de l'Etat, autrement dit de l'argent des contribuables ». En concluant que dès lors chacun a le droit absolu « de jeter un regard sur la gestion du TNP ». <sup>1227</sup> Cornu obtient « une enquête de la Cour des Comptes sur la gestion de Vilar » rappelle Francis Raison, membre de ladite institution. <sup>1228</sup> En fait, suite à la tournure prise par l'affaire, c'est Vilar lui-même qui sollicite un contrôle auprès du secrétariat d'Etat. <sup>1229</sup> Il est vrai qu'il n'a de comptes à rendre qu'au trente et un août 1954. Nonobstant,

---

<sup>1221</sup> Note de Jaujard à Vilar, mars 1953, CR2 sn. (La remarque de Jaujard est en partie infondée : depuis septembre 1951 jusqu'à ce jour, cinq œuvres françaises contre trois étrangères).

<sup>1222</sup> *Mo*, 11-2-1953, 19.

<sup>1223</sup> *CHR*, 151.

<sup>1224</sup> Cf 1222.

<sup>1225</sup> Note, CR2, 326.

<sup>1226</sup> 9430000 francs soit 177566 euros.

<sup>1227</sup> *Ce Matin-Le Pays*, 15-1-1953.

<sup>1228</sup> F. Raison, « Vilar au présent », Colloque centre Pompidou, 24-5-1991.

<sup>1229</sup> *Mo*, 29-11-1952, 11.

le ministère de tutelle lui adresse un courrier qu'il résume ainsi : « Pourquoi avez-vous fait un prélèvement ? (...) Régularisez d'urgence ». Et Vilar de protester devant cette injonction : « de quoi se mêle-t-il ? Je dirige une régie libre ».<sup>1230</sup> Pour compréhensible qu'elle soit, la raison à l'origine de ce procédé un rien cavalier, ne peut que prêter le flanc à la critique. D'ailleurs Vilar en est bien conscient qui avoue avoir quelque peu « forcé le sens des textes de [son] contrat » et « qu'il y avait abus » à emprunter sur « des bénéfices non réalisés ».<sup>1231</sup> Le voici donc contraint de restituer la somme quand bien même aucun article du cahier des charges n'interdise cette opération.<sup>1232</sup>

Dans un courrier au ministre, il tente, sinon de se justifier, du moins de s'expliquer. Il dit ne pas comprendre tout à fait « la portée des reproches », car selon le cahier des charges il pensait « en toute bonne foi » être en droit de « disposer des fonds de roulement (...) à valoir sur les bénéfices supputés ». Et il déclare se tenir à la disposition du ministre « pour étudier une régularisation » de nature à lui offrir « tous apaisements » dans le cas où le principe de ces prélèvements serait contraire « aux principes rigoureux de la comptabilité publique ».<sup>1233</sup> Alors que Philippe tourne *Les Orgueilleux* au Mexique, Vilar le rejoint pour s'entretenir avec lui de différents problèmes concernant le TNP, en particulier l'interroger sur son devenir au sein de la troupe. Exposant les difficultés, il aborde le sujet de « l'emprunt ». On retrouve l'écho de cette entrevue avec force détails dans *Chronique romanesque*. Gontran/Philippe propose son aide : « je peux te donner un coup de main. J'enverrai demain un mot à mon agent » répond-il à Côme/Vilar.<sup>1234</sup> La somme fut « intégralement remise en caisse à la date du huit novembre 1953 ».<sup>1235</sup> Et Côme/Vilar de se persuader que des mois durant il est condamné à « jouer, exploiter les succès » afin de rembourser au plus vite à Gontran/Philippe « les millions prêtés ».<sup>1236</sup> Une affaire qui s'achève avec bonheur, mais qui ternit un peu plus l'image de Vilar aux yeux de certains, dont son ministre de tutelle André Marie, lequel répond au président Auriol : « Vilar ? Mauvaise gestion ».<sup>1237</sup>

Le déficit d'image ne se borne pas aux seules sphères politiques. Nombreux ceux qui dans les venelles du pouvoir, mais surtout bien au-delà, mesurent combien Vilar, bien que

---

<sup>1230</sup> *Mo*, 13-5-1953, 32 et 10-2-1954, 61.

<sup>1231</sup> Lettre à Andrée Vilar, août 1954. (*CMJV*, n° 113, juillet 2012, 125).

<sup>1232</sup> Cf 1230.

<sup>1233</sup> Lettre au ministre de l'E.N sous couvert du secrétariat d'Etat, 4-7-1953.

<sup>1234</sup> *CHR*, 161-2. (Lors de l'entretien avec Coussonneau, ce dernier nous a confirmé le prêt de Philippe).

<sup>1235</sup> *Mo*, note 4, 19.

<sup>1236</sup> *CHR*, 232.

<sup>1237</sup> *Mo*, 15-3-1953, 33.

bénéficiant d'une protectrice tutélaire en la personne de Jeanne Laurent, peut paraître vulnérable. Le théâtre privé voit d'un mauvais œil l'œuvre de celle-ci et en prend ombrage. Les CDN commencent à connaître le succès, rayonnent en province et sont même reconnus à Paris. Des jalousies naissent : directeurs, tourneurs, auteurs, lesquels s'estiment négligés qu'ils sont et par les CDN et par le TNP au profit des dramaturges étrangers et des classiques. Vilar est accusé de concurrence déloyale. Il pratique des prix excessivement modiques et ce, grâce à la subvention - souvenons-nous de l'affaire du théâtre des Champs-Élysées en mars 1952. Les directeurs oublient que cette règle est inscrite dans le cahier des charges. Ce n'est pas sans humour que relevant l'interprétation distanciée de Vilar-Harpagon, Maulnier écrit : « il n'est pas bien inquiet pour ses dix mille écus. (...) Jacques Hébertot dirait sans doute que c'est parce qu'il a une grosse subvention. »<sup>1238</sup>

Une stratégie se met en place orchestrée par Hébertot, le directeur du théâtre de boulevard des Batignolles et ses affidés : Marcel Achard, André-Paul Antoine - le fils du grand - Henri Jeanson... Elle consiste à attaquer Jeanne Laurent, à s'en prendre à sa politique de décentralisation et de théâtre populaire. Le but est de parvenir à l'évincer et de priver ainsi ses protégés de son soutien, lesquels seront dès lors fragilisés. Tuer Jeanne Laurent pour tuer Vilar et les CDN. Au printemps 1952, on déclenche une violente campagne de presse contre tous les membres de ce qui est considéré comme un clan hégémonique. Jeanne Laurent devient « la tzarine du théâtre », dicit Hébertot ; « la Dragonne de Vilar ». André-Paul Antoine claironne : « nous en avons assez d'être dirigés par des chartistes en jupons, de vagues analphabètes et des fonctionnaires sans culture ». <sup>1239</sup> *Carrefour* titre « le bal des subventions ou comment la Dragonne de Vilar a sauvé ses enfants ». <sup>1240</sup> Mauriac lui-même qui habituellement fait montre de moins d'esprit de géométrie qualifie Vilar « d'homme grisé ». <sup>1241</sup> Certains propos frôlent la lisière de l'ignoble. Hébertot adresse une lettre à André Clavé, alors directeur du CDN de l'Est :

« Qui êtes-vous, monsieur Clavé ? Pourquoi êtes-vous là ? C'est tout cela qu'il faudrait un peu nous dire. (...) Dites-nous un peu ce que vous faisiez avant 1945 ? Vous appartenez toujours à cette race de débrouillards toujours et partout subventionnés ». <sup>1242</sup>

---

<sup>1238</sup> Th. Maulnier, *Combat*, 3-5-1952.

<sup>1239</sup> A.P. Antoine cité par Héberlot in *L'Amitié-Hébertot*, bulletin des Amis du théâtre Hébertot, n°1, oct-novembre 1951.

<sup>1240</sup> *Carrefour*, 15-5-1952.

<sup>1241</sup> *Le Figaro*, 15-5-1952.

<sup>1242</sup> Hébertot, cité in *André Clavé*, 212. (On aurait pu rétorquer à Hébertot que de décembre 1943 à 1945, Clavé était « hébergé » à Buchenwald puis à Dora).

Le vingt-neuf octobre 1952 Jeanne Laurent est écartée, limogée en quelque sorte. Mise au placard à la faveur d'un combat douteux, la voici appelée « à d'autres fonctions », garée dans la gestion des relations inter universitaires. En langage policé, une telle décision est désignée par l'euphémisme « promotion ». C'est bien ce qu'explique Cornu : « un fonctionnaire qui s'est autant exposé [sic] que mademoiselle Laurent a nécessairement besoin d'un salutaire repos ». Nommé sous-directrice « des relations universitaires avec l'étranger », elle ne manquera pas de faire là « du bon travail ». D'ailleurs pour la récompenser ne l'a-t-il pas proposée pour la Légion d'Honneur » ?<sup>1243</sup> Ne soyons pas dupes, sous la langue de bois, il convient de lire cette éviction comme un acte politique. Les adversaires de Vilar connaissent un bonheur insigne : ils ont terrassé son égérie. Désormais la voie est ouverte. Nul doute qu'ils parviendront aisément à le vaincre. *Combat* le mesure parfaitement qui écrit : en le privant « du soutien de Mademoiselle Laurent », les auteurs et directeurs « ont agi contre Vilar ». <sup>1244</sup> Ultérieurement celui-ci commentera ce « départ » comme une « grande pierre noire de l'histoire du théâtre ». Si elle était restée, des choses « qui n'ont pas été faites existeraient. (...) Ce départ a provoqué pendant six ans un arrêt total ». <sup>1245</sup>

Des lustres après, pour d'aucuns la condamnation de Jeanne Laurent reste pertinente. Ainsi, Fumaroli qui ferraille contre elle tout au long de son essai, présente la « technicienne de la décentralisation théâtrale » comme « une despote et activiste de bureau » qui prenait sa part « de la Terreur ambiante dans les lettres » - authentique « Lénine de cette révolution administrative ». <sup>1246</sup> Pour Hébertot, elle n'était que tzarine. Sans nul doute une nouvelle promotion en faveur de la chartiste. Hébertot encore, véritable bête noire du TNP saisit tous les prétextes pour s'en prendre à Vilar. Fin 1953, celui-ci annonce un festival Corneille à Rouen avec *Le Cid* et *Cinna* pour mi-juin 1954. Hébertot s'adresse immédiatement à Jaujard, dénonce une concurrence déloyale car, nommé depuis octobre responsable du centre dramatique de Normandie, lui-même envisage - ô surprise - le même projet ! Et Jaujard, toujours tatillon, un rien patelin et flagorneur à l'égard des adversaires du TNP, enjoint ce dernier d'éviter de telles rivalités. <sup>1247</sup> « Cette plongée dans l'intrigue (...) ce mic-mac d'une carrière politique me font rêver d'une vie de maquereau » commente Vilar. <sup>1248</sup>

---

<sup>1243</sup> Cornu, *Arts*, 6-11-1952.

<sup>1244</sup> J. Carlier, *Combat*, 18-11-1952. (cf *Mo*, 288).

<sup>1245</sup> Entretien, Th. Gontard, op.c.

<sup>1246</sup> Marc Fumaroli, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, 97-105 passim.

<sup>1247</sup> Jaujard, Lettre à Vilar, 18-12-1953.

<sup>1248</sup> *Mo*, 26-12-1953, 46.

Protéiforme, la bataille sourd de toutes parts. A leur tour, certains auteurs, déjà complices des directeurs, passent à l'attaque. Le prétexte en est un ancien texte de Vilar datant de 1946, exhumé pour la circonstance. Il y déclarait : « les vrais créateurs de ces vingt dernières années ne sont pas les auteurs mais les metteurs en scène ».<sup>1249</sup> Vilar confie qu'en novembre 1951, « deux jours avant Suresnes », il a été convoqué à la Société des Auteurs devant « un aéroplane complet » et que, sommé de s'expliquer, il n'a pu que maintenir le jugement porté en 1946, à deux exceptions près, « Claudel et Giraudoux ».<sup>1250</sup> Curieusement, ce n'est qu'un an après la tenue de ce tribunal, le limogeage de Jeanne Laurent acquis, que les auteurs lancent l'attaque sur ce sujet. Simple coïncidence ou désir de participer à la curée ? Lors, ils se déchaînent dans les médias. Du vingt-six novembre au cinq décembre, Roger-Ferdinand – l'auteur d'*Irma* créée par Dullin en 1926 et des *J3* – président de la Société des Auteurs, qui se prétend « bien plus raisonnable que Vilar »<sup>1251</sup> multiplie les accusations contre lui lors d'une série d'émissions radiophoniques, secondé par Salacrou et Neveux : auteurs français négligés par le TNP ; rôle des dramaturges minoré par le jugement de 1946... « A quel titre monsieur Vilar se permet-il de prêcher une cause qui n'est pas nécessairement bonne parce qu'elle est sienne ? »<sup>1252</sup> *Libération* note : « Roger-Ferdinand prend à partie Jean Vilar dans une allocution radiodiffusée hier ».<sup>1253</sup> Les trois auteurs multiplient les coups. Salacrou renouvelle l'attaque sur le même thème dans *Combat* et dans une lettre ouverte au *Monde* en date du trois décembre. « Pourquoi ne montez-vous pas des pièces d'auteurs vivants ? » interroge Neveux.<sup>1254</sup> Nouvelle protestation du même le cinq décembre. Il observe que Vilar vient de lancer « l'excommunication majeure contre les auteurs dramatiques » et juge que « sa haine à leur endroit est absurde ».<sup>1255</sup>

Quelle conclusion tire Vilar de cette logorrhée ? « Certains écrivains pâles du passé acceptent mal (...) d'être considérés comme des auteurs toujours aussi pâles du présent ».<sup>1256</sup> Il charge le tout nouveau secrétaire général du TNP, Clavel, lui-même dramaturge, de répondre à Roger-Ferdinand. Clavel fait remarquer que Vilar a toujours manifesté son respect pour l'auteur qu'il considère comme le vrai créateur au théâtre. Puis son argumentation

---

<sup>1249</sup> « Le metteur en scène et l'œuvre dramatique », 1946 (TT, 77).

<sup>1250</sup> *Le Monde*, 25-11-1952. (cf « La crise au TNP est-elle ouverte ? » *Comoedia*, 2-12-1952).

<sup>1251</sup> Roger-Ferdinand, *L'Aurore*, 5-12-1952.

<sup>1252</sup> Roger-Ferdinand, émission du 26-11-1952.

<sup>1253</sup> *Libération*, 27-11-1952.

<sup>1254</sup> G. Neveux, *Arts*, 3-12-1952. (*Combat*, 25-11-1952).

<sup>1255</sup> G. Neveux, *Arts*, 5-12-1952.

<sup>1256</sup> *Mo*, début décembre 1952, 12.

consiste à démontrer que depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tous les arts ont accompli « une immense révolution formelle ». Tous, sauf le théâtre. A quelques rares exceptions près, l'écriture dramaturgique est restée prisonnière de la formule Sardou – l'un des « faiseurs » que dénonçait Zola, dont il est bon de rappeler ici la condamnation de ce qu'il nomme « la sainte Trinité » : Augier, Sardou, Dumas fils, lesquels ont emprisonné la production théâtrale dans des conventions périmées, la réduisant à la production d'œuvres « de digestion et d'après-dîner ».<sup>1257</sup> Les formes nouvelles, ce sont les metteurs en scène du Cartel qui les ont créées, en défendant d'ailleurs des auteurs tels que Salacrou et Roger-Ferdinand lui-même. Et de conclure en prêchant une sorte de communion d'idées entre l'écrivain des *J3* et Vilar, tous deux « grands serviteurs des auteurs français ». Au demeurant, rien de plus qu'une dissertation laborieuse et bien peu convaincante.<sup>1258</sup>

Il ne faut pas s'en étonner, durant ces années-là la presse rend compte et témoigne de tous ces combats. Certains titres prennent le parti de Vilar. Ainsi Nimier écrit dans *Opéra* « on a beaucoup trop tendance à accuser Vilar d'avoir des opinions politiques alors qu'il n'a que des opinions théâtrales ».<sup>1259</sup> Polac espère que *Lorenzaccio*, « événement théâtral de première grandeur » va clouer le bec à « tous ces bavards qui ergotent autour de Chaillot » et de la « crise du TNP » pour conclure : « puissent les envieux se taire et les mauvais coucheurs se rendre à la raison ».<sup>1260</sup> *France-Réelle* relève que le TNP de Vilar est de façon constante « fortement encouragé par la presse stalinienne ».<sup>1261</sup> Mais le plus souvent la presse reproduit les attaques portées contre lui et les propage. Ainsi retrouve-t-on l'ensemble des reproches entendus de toutes parts depuis 1951 – et précédemment mentionnés – récapitulés dans *Arts*.<sup>1262</sup> Jeanne Laurent limogée, d'autres titres n'hésitent pas à fomenter de nouvelles querelles et générer les attaques par des rumeurs incontrôlées. « *L'Aurore*, *Combat*, *Ce Matin-Le Pays* partent une nouvelle fois à l'assaut du TNP » observe Plassard.<sup>1263</sup> Il aurait pu ajouter *Paris-Presse* dit « L'intransigeant ».

Dès 1952, dans un article anonyme, le quotidien n'hésite pas à annoncer la « fermeture envisagée du TNP » par mesure d'économie, suite à la décision de Pinay de rogner cent vingt millions sur la dotation des Arts et Lettres. Le journal explique que les différents services du

---

<sup>1257</sup> E. Zola, « Nos auteurs dramatiques », *Oeuvres Complètes*. (in *œuvres critiques*, 616).

<sup>1258</sup> M. Clavel, « Lettre à Roger-Ferdinand », *Le Figaro littéraire*, 13-12-1952.

<sup>1259</sup> « Le cas Vilar », *Opéra*, 12-3-1952.

<sup>1260</sup> *Arts*, 13-3-1953.

<sup>1261</sup> *France-Réelle*, 23-5-1952.

<sup>1262</sup> *Arts*, 3-2-1954.

<sup>1263</sup> D. Plassard, « Le TNP de Jean Vilar et la presse », op.c. 107.

secrétariat d'Etat s'entredéchirent, chacun tentant de préserver son budget. Laurent a proposé la fermeture de l'Opéra-Comique pendant six mois. Colère et indignation du ministre de tutelle André Marie qui d'après le journaliste déclare : « on se moque de moi ! » Si un théâtre doit fermer, c'est le TNP « dont le fiasco s'annonce sensationnel » et sans aucun rapport avec « l'importante subvention qui lui est allouée ». Et de poursuivre en affirmant que le ministre « n'a apprécié aucun spectacle du TNP » ; que les recettes de ce théâtre - quatre-vingt mille francs de moyenne par représentation - sont jugées « insuffisantes » ; que le ministre est bien décidé à « briser toutes les résistances » et à « aller jusqu'au bout », ce qui lui est aisé puisque le contrat de Vilar « est annuel ». Bref, les chances de maintien de celui-ci restent « très faibles ».<sup>1264</sup> Plassard note que du *Figaro* à *l'Humanité*, nombreux sont les critiques dramatiques « qui condamnent l'attitude de *Paris-Presse* »<sup>1265</sup>. Et parmi eux Morvan Lebesque qui écrit : « il fallait démolir Vilar et frapper avec tout ce qu'on avait sous la main ».<sup>1266</sup>

Le lendemain, Vilar adresse un courrier à *Paris-Presse* afin de dénoncer « les contre-vérités » et rétablir les faits. Il est faux que les recettes du TNP oscillent « autour de quatre-vingts mille francs » ; la moyenne par représentation s'élève très exactement à « 391805 francs » ; il est faux que son contrat soit « annuel » mais de trois ans. Il termine en dressant un bilan des différentes activités durant « les six derniers mois ».<sup>1267</sup> Cette mise au point ne calme nullement l'ardeur belliqueuse du quotidien qui poursuit sa guérilla contre Vilar, allant jusqu'à insinuer en déformant ses propos que celui-ci aurait lancé « un ultimatum au pouvoir ».<sup>1268</sup> Excédé, Vilar finit par déposer plainte contre le journal, plainte dont il est fait écho en 1954 dans le *Memento* : « procès Paris-Presse/TNP classé », suite à une ambassade amicale de Max Favalleli. Le TNP retire sa plainte « malgré toutes les chances d'avoir gain de cause ». Mais interroge Vilar, certains journalistes « ont-ils vraiment conscience du mal qu'ils peuvent faire ? »<sup>1269</sup>

En ce domaine de quasi diffamation permanente, il convient de décerner la palme à *Combat*. Jean Carlier y commet un véritable feuilleton en cinq épisodes intitulé « malaise au TNP » du dix-sept au vingt et un novembre 1952.<sup>1270</sup> Dans le premier, « où allez-vous Jean

---

<sup>1264</sup> *Paris-Presse*, 29-5-1952. (cf *Mo* 15-5-1953, 34-36 passim).

<sup>1265</sup> D. Plassard, op c. 106.

<sup>1266</sup> *Arts*, 5-6-1952.

<sup>1267</sup> Lettre à *Paris-Presse*, 30-5-1952. (*Mo* 281-2).

<sup>1268</sup> Anonyme, *Paris-Presse*, 4-11-1953.

<sup>1269</sup> *Mo* 2-3-1954.

<sup>1270</sup> Jean Carlier, *Combat*, 17 au 21-11-1952. (cf *Mo* 285-299 passim).



Vilar ? » il déclare que celui-ci, désormais privé du soutien de Laurent, se trouve en péril d'autant que son ministre de tutelle « n'est pas un des plus chaleureux partisans du TNP ». Dans un rôle de preux chevalier prêt à défendre la veuve et l'orphelin, le journaliste prétend « veiller au grain », tirer « la sonnette d'alarme » en criant « amicalement casse-cou » à Jean Vilar. Le second article est essentiellement consacré à l'hypothétique affrontement entre Vilar et « le commando épiphaniste » - confer *Les Epiphanies* - composé de Pichette dit « le poète truqueur », Philipe et Clavel, sorte de clan gauchisant qui entraînerait le directeur du TNP « sur le chemin des aventures (...) et des compromissions politiques ». Le lendemain, Carlier reprend les reproches adressés à Vilar à propos du répertoire. Il le blâme de ne pas suffisamment jouer en banlieue, de se produire trop souvent à l'étranger et à des tarifs excessifs, en omettant de mentionner que ce n'est pas le TNP qui les fixe et que ces tournées n'ont aucun rapport avec les prix subventionnés prévus dans le cahier des charges.

Le vingt novembre, au lendemain de la conférence de Vilar « Le théâtre et la soupe », le journaliste ne doute de rien : ses articles précédents ont aidé Vilar « à se ressaisir » au point de modifier le contenu de son intervention. Revenant sur les griefs précédemment traités, il en conclut péremptoirement et sans avancer la moindre preuve que « le TNP ne remplit pas la mission qui lui avait été confiée ». Puis arrive le jour de l'instruction du procès de Rouvet que « mademoiselle Laurent presenta à Vilar » [sic]. L'administrateur, profitant du « peu de santé du patron » prend « de plus en plus d'importance » grâce à « l'énorme appareil bureaucratique » qu'il a mis en place. Il est devenu un « entrepreneur de tournées » âpre aux discussions d'argent, et qui « roule carrosse », changeant de voiture comme un enfant capricieux de jouet. Et d'ajouter perfidement « et bien d'autres choses dont nous ne ferons pas état », distillant ainsi la suspicion, tout ceci masqué sous une prétendue enquête d'un parlementaire, « monsieur X ». Le dernier épisode se présente sous la forme d'une lettre ouverte à Vilar, « Voulez-vous prendre la direction du TNP ? ». Ce qui laisse supposer qu'il ne gouverne plus. Chaillot n'est plus qu'un « pied-à-terre parisien pratique à sous-louer en meublé ». <sup>1271</sup> Evoquant les départs annoncés de quelques comédiens, Carlier en conclut que la troupe se délite et qu'il n'aura fallu qu'un an à ce groupe « pour prendre l'esprit Comédie-Française ». (! ?) Et sonne l'heure des sommations : Vilar se doit de « reprendre en main » son TNP, où il a la chance « de disposer de pouvoirs presque dictatoriaux », écartelé qu'il est entre « une gauche épiphaniste » et « une droite financière » - cf Rouvet- comparable aux « marchands de soupe » stigmatisés lors de sa conférence.

---

<sup>1271</sup> Ce qui est prévu par le cahier des charges que Carlier ignore systématiquement.

Une « enquête » ? Plus exactement un procès malveillant, insidieusement niellé d'erreurs, de contre-vérités, de mensonges, de rumeurs, en l'absence de toute argumentation étayée par des faits avérés comme le laisse supposer le terme « enquête ». En lieu et place d'arguments, un tissu d'arguties émaillé de ragots qui présente Vilar comme « un intellectuel mal nourri », ayant perdu « le goût de la bohème », propriétaire « d'un appartement confortable » et qui à l'instar de son administrateur « roule en cabriolet » ; bref, un homme qui à présent « s'embourgeoise » tout comme son ami Jean-Louis Barrault, lequel « dort dans un lit entre un Braque et un Picasso » ; quand ce ne sont pas des plaisanteries de corps de garde du type « par ici la bonne soupe » en jouant sur le titre de la conférence de Vilar. On pourrait poursuivre. En toute modestie, le journal de conclure que ladite enquête « très précise » a « soulevé des remous », ce qui ne manque pas d'authentifier sa « nécessité »<sup>1272</sup>, alors même que la lecture révèle plutôt un journalisme digne du célèbre *Ici-Paris* de l'époque. « Puisse un certain Jean Carlier, piètre comptable, cesser dans un journal du matin de parler théâtre comme un épicier qui compte ses sous » ironise Polac.<sup>1273</sup>

Tout au long de 1953, *Paris-Presse* reprend et distille les éléments de ce feuilleton. Clavel rappelle l'existence de cette « vaste campagne de presse hostile », inspirée peut-être selon lui par « notre ministre qui ne pardonnait pas à Jeanne Laurent de lui avoir fait cet enfant dans le dos ».<sup>1274</sup> Vilar quant à lui note que « ces querelles irritent parfois », le plus souvent « lassent », et surtout elles « détournent du travail ».<sup>1275</sup> Elles lui ont fait « perdre deux mois » dans la préparation de *La Mort de Danton*.<sup>1276</sup> « Il abandonna toute recherche de mise en scène, joua mal, combattit ».<sup>1277</sup> Il connaît fort bien le processus de ces noises, initié par des pigistes « aux fins de mois difficiles » qui vont mendier les échos dans les corridors ministériels ; là, ils sont « courtoisement reçus » par un attaché de presse. Et le lendemain, ce sont quelques lignes glissées dans un quotidien, un « titre gras » un autre jour, et dès lors « l'attaque devenait publique ».<sup>1278</sup>

Face à ces coups - auteurs, directeurs, presse – faut-il répondre s'interroge Vilar ? Pour irritants et lassants qu'ils soient, ne portent-ils pas le risque de le voir s'engluer dans ces « zizanies quotidiennes ? »<sup>1276</sup> Toutefois ce théâtre « ne peut pas ne pas répondre ». Et c'est

---

<sup>1272</sup> *Combat*, 27-11-1952.

<sup>1273</sup> *Arts*, 13-3-1953.

<sup>1274</sup> Clavel, « Les incrustés du pouvoir », *Le nouvel Observateur*, 7-6-1977, 54.

<sup>1275</sup> *Mo* début décembre 1952, 12-13.

<sup>1276</sup> *Mo* 12-2-1953, 21.

<sup>1277</sup> *CHR*, 55.

<sup>1278</sup> *CHR*, 149-150.

« Le Théâtre et la soupe ».<sup>1279</sup> Après avoir dénoncé les arguments jugés fallacieux - propagandistes marxistes, critique du répertoire, usage de la subvention, Chaillot-garage..., et précisé les obligations du cahier des charges et le strict respect de celles-ci, Vilar définit ce qu'est l'action d'un théâtre populaire, ses principes, ses moyens, ses buts. « Le théâtre, c'est être du peuple avant tout ». Sa fonction est de « distraire » des misères et de donner une « leçon de courage : c'est là notre loi » S'en tenant à cette règle, le TNP ne porte nullement ombrage aux scènes privées ; bien au contraire, tel le berger qui rassemble les brebis égarées, il ramène à la grande famille du théâtre le public populaire pour le profit de tous.<sup>1280</sup> En défendant de la sorte son action, Vilar se livre effectivement à un plaidoyer pro domo. A l'occasion, il ne manque pas de décocher une flèche à certains de ses procureurs ; ces aînés qui parlent avec suffisance d'un « ton présidentiel ». Ce sont eux, « les hommes grisés, non pas nous » - allusion directe à Mauriac.<sup>1281</sup> Vilar dira plus tard « c'est dans un climat assez étouffant que nous travaillions en 1952 » et il reconnaîtra que le ton de sa conférence en était « sinon excessif, du moins insistant ».<sup>1282</sup>

Nouvelle riposte, un communiqué signé Vilar, Philipe, Clavel : « nous déclarons tout ignorer de « l'état de crise » annoncé quotidiennement » et réitéré par la presse. Ils y dénoncent les « manœuvres impures » qui n'ont d'autre visée que de servir des intérêts « contraires à l'établissement d'un théâtre populaire français ». Renouvelant leur confiance aux pouvoirs publics « qui ont créé le TNP », ils se refusent à penser qu'on puisse l'abattre « avec du bruit et du vent ». Enfin, ils en appellent aux spectateurs, seuls arbitres suprêmes, et soumettent le débat à « son véritable juge, le public ».<sup>1283</sup> La signature collective offre à Vilar l'opportunité de démentir une prétendue opposition des « épiphanistes ».

Nouvelle vilénie de *Combat* qui, à la lecture de cette déclaration, conclut que Vilar, incapable de répondre, est contraint d'en appeler à des commensaux. Et de le menacer d'une rodomontade : « prenez-garde, il va vous arriver malheur ! »<sup>1284</sup> Un rien blasé, Clavel observe que des personnes « bien intentionnées » ne cessent de prophétiser une crise au TNP ; c'est là « un phénomène saisonnier ».<sup>1285</sup> En avril 1953, intervention à Chaillot, cette fois sous la forme d'une conférence de presse. Vilar considère que pour vaincre les critiques, l'arme la

---

<sup>1279</sup> Conférence Chaillot, 19-11-1952. (*TSP* 148-172).

<sup>1280</sup> *TSP*, 165-72 passim.

<sup>1281</sup> *TSP* 151.

<sup>1282</sup> « Avant-propos ». (*TSP*, 149).

<sup>1283</sup> « Y a-t-il une crise au TNP ? » 2-12-1952.

<sup>1284</sup> *Combat*, 3-12-1952.

<sup>1285</sup> « Note », *CR2*, mai 1953, sn.

plus efficace consiste à exposer le bilan du TNP. Il présente donc longuement activités et résultats : en dix-huit mois son théâtre a présenté neuf pièces qui ont rassemblé quatre cent cinquante mille spectateurs et ce grâce en particulier à l'aide de Philipe, une fois de plus mis en avant, qui a signé trois mises en scène. Il s'excuse d'exposer de tels résultats, mais c'est la réponse adéquate aux attaques « régulièrement menées » contre le TNP et contre lui-même.<sup>1286</sup>

Vilar n'ignore pas que les critiques ont commencé « depuis le premier jour » ; mais en 1953, il constate qu'à présent les adversaires « tirent bas ». Se référant à Chamfort il constate qu' hélas le temps « lui fait défaut pour haïr ses ennemis »<sup>1287</sup>, et conclut « les petites vermines ont de la chance ». Il dit comprendre d'autant mieux la lâcheté, la délation, la jalousie et la haine que Kleist, Corneille et Shakespeare les lui ont parfaitement enseignées. Dès lors, comment pourrait-il en vouloir à ceux qui dans la vie présentent « les mêmes faiblesses » que le roi Richard 2, conclut-il sarcastique.<sup>1288</sup> La très sérieuse *Revue parlementaire* elle-même décide d'entrer en lice et de seriner sa petite médisance. Dans son article « Vilar s'est discrédité », l'auteur reprend les antiennes lues et entendues des dizaines de fois : insuffisance des représentations à tarifs populaires ; bénéfices non réinvestis dans l'entreprise ; coûts excessifs des réalisations ; suprématie du répertoire étranger ; graves différends entre Vilar et Philipe... Le mensuel est contraint de publier un rectificatif<sup>1289</sup>. Vilar n'a aucun mal à infirmer « les contre-vérités » et s'interroge, entre autre, au sujet des résultats comptables présentés par le journal. A quelles sources ont été puisées de « telles invraisemblances » affirmées d'une « manière si péremptoire ? » Peut-on avancer l'hypothèse que de telles informations ont été distillées par un certain Landerneau politique à des fins inavouées ?

La droite au pouvoir use d'une autre arme pour réduire Vilar à quia, bien plus sournoise celle-ci : l'asphyxie financière. Nous avons noté que le déficit a perduré jusqu'aux premiers mois du second contrat. Et pourquoi pas le pousser à la banqueroute pour l'abattre à la manière de son aîné Antoine à l'Odéon ? Nous avons constaté le dénuement de Chaillot à l'arrivée de Vilar, dénuement qui le contraint à investir trente-deux millions en équipement en deux ans.<sup>1290</sup> Nous avons rappelé la tentation de Debû-Bridel de minorer la subvention de

---

<sup>1286</sup> Conférence de presse, 27-4-1953.

<sup>1287</sup> Chamfort, « il faut avoir l'esprit de haïr ses ennemis », *Maximes et Pensées*.

<sup>1288</sup> « Je n'ai pas le temps de haïr mes ennemis », *Le Populaire*, 23-5-1953.

<sup>1289</sup> Paul Rouzaud, in *La Revue parlementaire*, n°159, 20-2-1953. (Le rectificatif de Vilar est du 14-4-1953 et il est publié dans le n°161 du 20-4-1953 : cf *Mo* 334-7).

<sup>1290</sup> «Variation de la subvention de fonctionnement du TNP de 1952 à 1957 », document Rouvet.

1952. Ajoutons les difficultés causées par les retards de paiement constants. L'occupation de Chaillot par l'ONU jusqu'à fin mars 1952 avait fait l'objet d'une attribution d'indemnité de la part des Affaires étrangères. Annoncé le douze février 1953, le versement n'interviendra que courant 1954, donc avec un retard de trois ans.<sup>1291</sup> La subvention diminue puis stagne année après année : 49 millions en 1952, 45,5 en 1953 et 1954. Elle augmente légèrement en 1957 passant à 48 millions. Selon les calculs de Rouvet, pour rester égale à la première année, elle aurait dû être portée à 60 millions en 1957.<sup>1292</sup>

Mais il y a bien plus grave. Nous ne retiendrons que deux exemples particulièrement révélateurs de cette stratégie. Rappelons tout d'abord « l'affaire Venise », un des faits patents qui caractérisent la nature « des rapports avec le ministère et l'administration » à cette époque.<sup>1293</sup> En mars 1953, Vilar apprend par un représentant officiel de la Biennale que cet organisme ne peut retenir le projet du TNP « festival de Venise », le devis présenté étant trop élevé. C'est du moins ce qui lui sera signifié très prochainement de manière officielle. « Je suis chargé de vous dire que là n'est pas la raison » poursuit son interlocuteur. Et de dévoiler la vérité : un service administratif français est intervenu auprès du gouvernement italien afin de le dissuader d'inscrire au programme la participation du TNP.<sup>1293</sup> « Quel service joue ce jeu contre nous ? » s'interroge Vilar.<sup>1294</sup> Alertée, d'Ornhjelm suggère de prendre contact avec Parodi et Maurice Schumann.<sup>1295</sup> Ces entrevues ne donnent aucun résultat, « Parodi ne peut rien ». Ultime recours, Vilar sollicite une audience auprès du Président de la République<sup>1296</sup>. Nous avons rendu compte supra des réponses faites au président par André Marie et Schumann en cette circonstance. « J'ai décidé de ne pas intervenir dans la gestion de mes ministres » répond Auriol.<sup>1297</sup> Dans les coulisses du pouvoir l'omerta règne.

Grâce au labeur de Rouvet, le TNP est sans cesse sollicité : Hambourg, Londres, Israël, Yougoslavie, Amérique du Sud... La tutelle fait obstacle : « le projet de spectacles TNP à Londres a été étouffé par l'administration ». <sup>1298</sup> Malgré l'insistance de leurs services culturels, Israël et la Yougoslavie voient leurs demandes insatisfaites. Un sort identique est

---

<sup>1291</sup> *Mo* 12-2-1953, 18-9.

<sup>1292</sup> Document Rouvet, op.c. (A la subvention s'ajoutent les versements pour augmentation des salaires).

<sup>1293</sup> *Mo* 9-5-1953, 30.

<sup>1294</sup> *Mo* 12-5-1953, 31.

<sup>1295</sup> Respectivement secrétaire général et secrétaire d'Etat aux Affaires étrangères.

<sup>1296</sup> *Mo* 14-5-1953, 32.

<sup>1297</sup> *Mo* 15-5-1953, 33.

<sup>1298</sup> *Mo* 11-2-1953, 30.

réservé aux pays de l'Amérique latine. « Berlin propose de nous inscrire pour la seconde fois » consigne Vilar, « mais aucune nouvelle ».<sup>1299</sup> Mis devant le fait accompli, devant l'accumulation de tous ces refus, il ne peut que s'interroger : « manque de crédits ou mauvaise volonté de l'administration ? »<sup>1300</sup> Nous l'avons vu affirmer la nécessité de telles tournées à l'étranger, non seulement pour le renom du TNP, mais avant tout pour tenter de résorber le déficit. En multipliant les entraves, le pouvoir fait d'une pierre deux coups : il réalise des économies - les Affaires étrangères accordant des aides dans le cadre de ces actions - et prive Vilar des subsides essentiels à la survie de son entreprise.

Autre exemple d'asphyxie manifeste, la réduction de la subvention précédemment évoquée à propos de l'article de *Paris-Presse* de fin mai 1952. Sur les cent vingt millions d'économies décidées au chapitre des Beaux-Arts, soixante-douze millions concernent les théâtres nationaux. L'application de la simple règle de proportionnalité eût donné dix-huit millions pour la Comédie-Française, cinquante et un pour la RTLN et trois millions pour le TNP.<sup>1301</sup> Or la réduction concernant ce dernier s'élève à douze millions, ce qui a pour effet d'amputer la subvention de près d'un quart - très exactement vingt-trois pour cent. On mesure ici la malhonnêteté du calcul et les effets attendus. Rouvet et Vilar perçoivent sans la moindre hésitation les intentions occultes de l'opération : « réduire le budget d'une telle somme, c'est mettre en péril l'existence du TNP » observe l'administrateur.<sup>1302</sup> Selon Vilar, « la bataille continue. Sourde. Elle rampe ». Et de conclure, provocateur : « on nous contraint à être insupportables, et nous le serons ».<sup>1303</sup> La presse de gauche - mais aussi *Le Figaro*, *Le Monde* - relate l'affaire, dénonce la manœuvre. Le même jour *Arts* et *Le Canard enchaîné* mettent en cause le pouvoir. « Monsieur budget des Beaux-Arts » veut rendre « impossible la gestion de Vilar ».<sup>1304</sup> Celui-ci qui transcrit quotidiennement les péripéties dans le *Memento* note : « depuis huit jours les journaux informent les lecteurs de notre histoire ».<sup>1305</sup> Qui plus est, voici le TNP soumis à nouveau à « une enquête administrative » qui perdure depuis trois ans. « Nous sommes encore suspects ».<sup>1306</sup> Un conseiller de la Cour des comptes épluche dossiers

---

<sup>1299</sup> *Mo* 9-5-1953, 30. (Le TNP ne jouera à Londres qu'en 1956 ; le projet Amérique du Sud ne se concrétisera qu'en octobre 1957 ; si la tournée en Italie se déroule fin septembre-début octobre 1953, le TNP ne reviendra à Venise qu'en 1955 ; enfin une tournée en Allemagne a lieu en juin 1953, mais Berlin n'est pas au programme).

<sup>1300</sup> *Mo* 12-2-1953, 20.

<sup>1301</sup> « Réponse au projet du budget de l'Etat », document Rouvet, *Mo* 314-5.

<sup>1302</sup> Cf 1301.

<sup>1303</sup> *Mo* 12-2-1953, 18 et 20.

<sup>1304</sup> « Bas les pattes devant Jean Vilar », Morvan Lebesque, *Le Canard enchaîné*, 3-2-1954.

<sup>1305</sup> *Mo*, 4-2-1954, 55.

<sup>1306</sup> *Mo*, 6-2-1954, 58.

et finances. « Entrevue avec de Shillaz, la dernière », lequel a « très clairement compris nos problèmes, ma situation » commente Vilar.<sup>1307</sup> La Cour des comptes l'avait « définitivement lavé de tous les soupçons » rappellera Raison.<sup>1308</sup>

Argumentaires de Rouvet en main, Vilar multiplie les audiences pour tenter de comprendre cette injustice. Le vingt-six janvier 1954, il obtient une entrevue avec Jaujard et Coumet à propos et de l'abattement et des « rapports entre le ministère et le TNP ».<sup>1309</sup> Le lendemain, visiblement insatisfait des réponses obtenues la veille, il rédige une longue lettre à l'intention du directeur des Arts et Lettres. Après avoir rappelé les circonstances de sa nomination, les difficultés rencontrées, les résultats obtenus, il interroge : « Ai-je commis une faute ? » Douze millions, ce n'est pas « une punition, une sanction, c'est une condamnation ». C'est en vain qu'il cherche à saisir le pourquoi « d'une telle décision ».<sup>1310</sup> Le trente du même mois, il rappelle Jaujard : « la presse me pose des questions sur cet abattement ». Réponse du directeur : « aidez le ministre et que la presse aide le ministre à rétablir ces douze millions ! »<sup>1311</sup> Que comprendre ? La réponse est bien sibylline. Le huit février, Vilar est reçu par Edgar Faure, ministre des Finances, qui le renvoie à son ministère de tutelle : « les Beaux-Arts proposent aux Finances (...) ce n'est pas moi qui ai décidé cette retenue ».<sup>1312</sup> Le même jour au cours d'un cocktail, voici Vilar face à André Marie, lequel fait assaut d'allégeance et de courtoisie : « je suis un fidèle du TNP, je ne suis pas votre ennemi ».<sup>1313</sup>

Vilar sait combien nombreux sont les adversaires : « ils sont tous dans le coup : du Français à Hébertot, du ministre aux hauts fonctionnaires des Finances qui n'aiment que les traditions merdeuses du Français ».<sup>1314</sup> Et puis soudain le ciel s'éclaircit. Les démarches entreprises n'ont peut-être pas été vaines, non plus sans doute que le rapport de la Cour des comptes favorable à Vilar. In fine, la subvention est rétablie dans sa totalité. Après quelques rumeurs positives les jours précédents, Vilar l'apprend officiellement le quinze février. Le sénateur Lamousse lui confirme les propos de Jaujard et de Faure, « l'abattement de douze

---

<sup>1307</sup> *Mo*, 6-2-1954, 56.

<sup>1308</sup> F. Raison, op.c.181.

<sup>1309</sup> *Mo* 31-1-1954, 51. (Coumet est le successeur de Laurent).

<sup>1310</sup> « Projet de lettre à J. Jaujard », 27-1-1954. (cf *Mo* 513. La lettre ne fut pas envoyée, apparemment sur le conseil de Rouvet).

<sup>1311</sup> *Mo* 31-1-1954, 52.

<sup>1312</sup> *Mo* 8-2-1954, 59. (Nous sommes alors sous le gouvernement Laniel).

<sup>1313</sup> *Mo* 8-2-1954, 60.

<sup>1314</sup> Lettre à A. Vilar, 14-1-1954. (cf *CMJV*, n° 113, juillet 2012, 122).

millions étant annulé ». <sup>1315</sup> Le rapport des théâtres nationaux pour l'exercice 1953 de Debû-Bridel l'atteste :

« La subvention du TNP est rétablie. (...) L'enquête administrative n'a révélé aucune faute à l'égard de Monsieur Jean Vilar et son administration ». <sup>1316</sup>

Et le sénateur de poursuivre, laudatif : « reste à son actif ses créations de 1953 et la vie qu'il a donnée au TNP. En bref, un succès ». <sup>1316</sup> Rendons à César ce qui appartient à César : Debû-Bridel a changé. Voici ce qu'il en est quand un sénateur est « mieux informé ». Enfin une embellie ; le fait est rare, il convient de le relever.

Les adversaires de Vilar disposent toutefois d'une arme ultime pour l'abattre : le démissionner. Dans le climat de suspicion et de maccarthysme qui règne dans les années cinquante, un homme comme Vilar, soupçonné de communisme, jouant Brecht, accusé de malversation ne saurait être en odeur de sainteté : « ces communistes du TNP qui non seulement obéissent à Thorez, mais encore volent l'Etat », Vilar résume ainsi les rumeurs malveillantes. <sup>1317</sup> Déjà, dès 1952, Pinay souhaitait « un homme plus convenable » dicit Coussonneau. Le départ de Laurent acquis, une certaine presse annonce régulièrement celui du directeur du TNP. En avril 1953, un journaliste du *Figaro* annonce à Clavel, péremptoire : « nous avons la preuve que le ministre va demain démissionner Vilar ». Interrogé, le ministre répond : « histoire absurde ». <sup>1318</sup> En mai, Vilar relève : « *Paris-Presse* annonce une fois encore de plus mon départ ». <sup>1319</sup> Le journal titre : « Jean Vilar quitte le TNP. Cette nouvelle court de bouche à oreille dans les milieux du théâtre parisien ». <sup>1320</sup> Mis en cause dans cet article, Antériou contacte Vilar ; « j'ai téléphoné à André Marie (...) afin de démentir votre départ », démenti adressé illico à la presse. <sup>1321</sup>

D'ailleurs dès avril le quotidien avançait le nom du successeur de Vilar : A.M. Julien. <sup>1322</sup> Dans leurs livraisons du quinze mai *Libération* et *L'Aurore* reviennent sur le départ probable de Vilar. Jacques Chabannes est également annoncé. <sup>1323</sup> « En vérité, il y a

---

<sup>1315</sup> *Mo* 15-2-1954, 68.

<sup>1316</sup> *Mo* 30-4-1954, 119.

<sup>1317</sup> *Mo* 12-2-1954, 65.

<sup>1318</sup> *Mo* 8-4-1953, 29-30.

<sup>1319</sup> *Mo* 15-5-1953, 34.

<sup>1320</sup> *Paris-Presse*, 14-5-1953.

<sup>1321</sup> *Mo* 15 et 16-5-1953, 37. (Antériou est le directeur de cabinet de Cornu).

<sup>1322</sup> *Paris-Presse*, « la crise du TNP » 15-4-1953.

<sup>1323</sup> Producteur et réalisateur à la télévision, adaptateur du répertoire boulevardier pour le petit écran, Chabannes (1900-1994) dirige les fêtes du bi-millénaire de Paris en 1952. Ex-copiaus, Aman Julien Maistre alias A.M. Julien (1903-2001), comédien, directeur du théâtre S. Bernhardt de 1947 à 1966. En 1954, il fonde le Festival dramatique de Paris, rebaptisé Théâtre des Nations en 1957.



bien d'autres candidats » relève Vilar.<sup>1321</sup> Commentant ironiquement ces bruits, Polac écrit : « on croirait la préparation d'une crise ministérielle ». <sup>1324</sup> Chabannes s'explique ; à l'occasion d'une rencontre avec Cornu, il a exposé à celui-ci « un mode d'exploitation du théâtre Chaillot et une formule de théâtre populaire ». Il s'agirait d'offrir à « un vaste public » les spectacles de Paris - ce qui reviendrait à faire de Chaillot un garage : de l'Opéra à Yves Montand, de la Comédie- Française à Hébertot, ou encore de Roussin aux Cloches de Corneville. On admirera au passage l'éclectisme d'une telle proposition.<sup>1325</sup> Toute cette agitation n'a d'autre but que de mettre « tout simplement Vilar à la porte et le remplacer par l'un des deux ou trois médiocres qui s'agitent dans la coulisse » prophétise Morvan Lebesque.<sup>1326</sup> Vilar lui traduit la chose plus crûment : « me dégoûter pour je dise merde ». <sup>1327</sup>

Toutes ces rumeurs dans les média sont-elles infondées ? Nullement. Le pouvoir envisage bel et bien de le chasser. Raison rappelle « les soupçons que faisaient peser sur lui un ministre et une administration qui souhaitaient son départ et entretenaient à cette fin des rumeurs malveillantes ». <sup>1328</sup> Chabannes quant à lui précise que lors de sa rencontre avec Cornu, ce dernier lui avait fait part « de ne pas renouveler la concession de Jean Vilar ». <sup>1325</sup> Une preuve tangible est fournie par Debû-Bridel. Celui-ci, au cours d'un rendez-vous avec Vilar lui raconte un fait datant de début 1953, « il y a un an environ » précise-t-il. Se rendant au secrétariat d'Etat pour s'informer au titre de rapporteur au Sénat de l'activité et des projets des théâtres nationaux, quand il arrive au TNP, voici la réponse qui lui est faite : « ne vous occupez pas du TNP. Vilar sera liquidé d'ici un mois ». <sup>1329</sup> Il n'y a pas de fumée sans feu. « On m'assure que l'on s'acharne administrativement contre vous » écrit Usbeck à Côme ; « on vous inclinerait très astucieusement à démissionner. Ne le faites jamais ». <sup>1330</sup> C'est bien là la résolution de Vilar. « C'est la cinquième ou sixième fois qu'on me fait démissionner » confie-t-il. <sup>1331</sup> Mais il résiste. Rien ne le fera plier ; céder impliquerait « que l'on éprouve le

---

<sup>1324</sup> *Arts* 29-5-1953.

<sup>1325</sup> Chabannes, « un mot d'explication », *Comoedia*, 3-3-1954.

<sup>1326</sup> Morvan Lebesque, op.c. 3-2-1954.

<sup>1327</sup> Lettre à A. Vilar, op.c.

<sup>1328</sup> F. Raison, « Photos... », op.c. 181.

<sup>1329</sup> *Mo* 12-2-1954, 65. (Bien évidemment, le sénateur ne cite pas de nom. S'agit-il de Coumet ? Ou même de Cornu ?).

<sup>1330</sup> *CHR*, 127.

<sup>1331</sup> *L'Aurore*, 15-5-1953.

sentiment de quelque faute ». <sup>1332</sup> Il n'entend pas culpabiliser. En poste jusqu'à fin août 1954, « la meute [des prétendants] attendra ». <sup>1333</sup>

Bien au contraire, porté par la pugnacité qui est sienne, c'est dans l'adversité que Vilar se ressource, sorte d'Antée que les difficultés ne parviennent pas à étouffer. Alors que d'aucuns souhaitent son départ, il anticipe et prépare l'avenir. « Je ne peux rester dans l'expectative plus longtemps » note-il dès la fin 1953. Si en janvier 1954 rien n'est signifié à l'endroit du renouvellement du contrat, il n'hésitera pas à prendre « toutes dispositions pour travailler ailleurs avec [son] équipe ». <sup>1334</sup> Aussi en décembre écrit-il à Cornu : « je suis prêt à renouveler ce contrat et à poursuivre ma tâche ». <sup>1335</sup> Cette décision est-elle aisée à prendre ? Selon son habitude, Vilar marque un temps d'hésitation lorsqu'il s'agit de s'engager. L'âpreté des combats pourrait le dissuader. Un constat s'impose à lui qui semblerait le conduire à refuser de poursuivre l'expérience : il est placé devant l'obligation d'être en « contact étroit avec le personnel politique et administratif » alors qu'il aimerait s'en dispenser, être « totalement libéré d'eux ». <sup>1336</sup> Le goût de la liberté le titille, cette « délivrance à laquelle [il] songe ». Doit-il « se lier une fois de plus pour trois ans » ? <sup>1337</sup> Un instant, la tentative de renoncer le hante : « Va-t-en. C'est la seule solution » ; mais tout aussitôt il ajoute « quinze jours après je regretterai cet abandon ». <sup>1338</sup> Une nouvelle fois, voici Vilar placé au cœur de la contradiction : faire, ne pas faire ; accepter, refuser ; s'engager, fuir : le dilemme vilarien... Certes, la versatilité des situations devrait l'inciter à la circonspection, car « rien n'est établi sur le roc » en ce métier. Ainsi, à la réussite de *Lorenzaccio* en juillet 1952 - public nombreux, excellentes recettes, presse bienveillante - succède peu après « la guerre, interminable bagarre ». <sup>1339</sup>

Mais la contradiction cette fois est rapidement résolue. S'il dit s'être débarrassé depuis longtemps de « cette maladie infantile » qu'est « la gloire » <sup>1339</sup>, il est plus que jamais attiré, séduit pourrait-on dire, par « la responsabilité », chose « la plus intéressante, la plus passionnante » dont on puisse rêver et dont il a toujours ressenti « l'envie et le besoin ». <sup>1340</sup> En fait, la délivrance à laquelle il songe, « je ne la souhaite pas » écrit-il. Il faut savoir se plier

---

<sup>1332</sup> *Mo* 6-2-1954, 58.

<sup>1333</sup> *Mo* 15 et 16-5-1953, 37. (cf ses déclarations à *Libération* et à *L'Aurore* datés du 15-5).

<sup>1334</sup> *CR2*, n° 60, fin novembre 1953.

<sup>1335</sup> *Mo* 19-12-1953, 42. (copie de ce courrier est adressée à Jaujard et Marie).

<sup>1336</sup> « La dépersonnalisation », 1953. (*TSP*, 175).

<sup>1337</sup> *Mo* 10-2-1954, 62.

<sup>1338</sup> *Mo* 8-6-1954, 135.

<sup>1339</sup> *Mo* 21-4-1954, 108-9.

<sup>1340</sup> « Autoportrait », entretien, 1965. (cf *CMJV*, n° 90, avril-juin 2004).

aux « chaînes acceptées », celles qui vous unissent « à une mission », accepter ce « oui qui pour toujours vous engage et vous lie ».<sup>1341</sup> La liberté qu'évoque Vilar n'est en fait qu'illusion. Ses expériences antérieures lui ont appris qu'elle ne constitue pas la vertu cardinale des commanditaires du théâtre privé. Il le rappellera en 1960 : « des fonds dits « privés » m'obligeraient, je le crains, ne serait-ce que du côté de la commandite, à beaucoup plus de précautions. (Je ne l'ai pas oublié croyez-moi) ».<sup>1342</sup> D'autre part, les coups encaissés durant les deux premières saisons ont peu à peu tissé une sorte de carapace protectrice : « telle attaque basse s'est émoussée. Et le TNP continuait ».<sup>1343</sup> N'est-ce pas là l'essentiel ? L'examen du bilan le rassure, l'encourage. Evoquant les résultats, « ces chiffres sont ma vie, mes maladies, mes querelles, nos doutes, nos victoires », écrira-t-il peu après. Et réaction surprenante, « je ne sais me défendre de l'émotion qui subitement me saisit : je pleure », confesse-t-il.<sup>1344</sup> La fierté devant l'ouvrage accompli constitue une incitation à poursuivre. « Passer l'éponge et continuer » conclut le capitaine Edgar de *La Danse de mort*. Vilar continue, habité par une certitude : « tenir et voir clair : l'entêtement est la plus épuisante des vertus ».<sup>1345</sup>

Et puis, un indice positif apparaît. En février 1954, Vilar constate « le dégel. Ça fond de toute part ».<sup>1341</sup> Le rétablissement de l'abattement obtenu, voici que le renouvellement du contrat « est presque assuré ».<sup>1341</sup> Lors de leur discussion, fin janvier 1954, Jaujard affirme à Vilar « renouvellement de mon contrat si je le souhaite », ajoutant quelques jours plus tard « j'en fais mon affaire ».<sup>1346</sup> Le renouvellement lui est officiellement annoncé par le sénateur Lamousse, confirmé par Coumet.<sup>1347</sup> Le décret est signé par le secrétaire d'Etat le vingt-six février 1954 : un nouveau contrat d'une durée de trois ans.<sup>1348</sup>

Le renouvellement acquis, Vilar tente à présent d'obtenir une révision du cahier des charges. Dès mars 1953, il avait rédigé avec Rouvet une note demandant la suppression de l'article l'obligeant à présenter à Chaillot des œuvres lyriques, ce qui ne constitue qu'une « lubie administrative », le TNP n'étant nullement équipé pour répondre à ce type de réalisations.<sup>1349</sup> Les tractations sur ce sujet ne durent pas moins de deux ans, jusqu'en mars

---

<sup>1341</sup> *Mo*, 10-2-1954, 62-3.

<sup>1342</sup> *Mémoire*, op.c. 234.

<sup>1343</sup> « La dépersonnalisation », op.c. 174.

<sup>1344</sup> *Mo*, avril 1955, 201.

<sup>1345</sup> « La dépersonnalisation », op.c.175.

<sup>1346</sup> *Mo* 31-1-1954, 51-52.

<sup>1347</sup> *Mo*, 15-2-1954 et 2-3-1954, 68 et 78.

<sup>1348</sup> Lettre de Jaujard le 12-3-1954.

<sup>1349</sup> *Mo*, mars 1953, 23.

1955. *Les Rapports entre la Direction générale des Arts et Lettres et le TNP* <sup>1350</sup> consignent au jour le jour les moindres tribulations des navettes successives entre le secrétariat d'Etat et Chaillot. Projets et contre-projets établis par Rouvet, sitôt refusés par Coumet ; courriers au secrétaire d'Etat, au directeur des Art et Lettres, au ministère de tutelle et jusqu'au nouveau président du Conseil, Mendès-France. C'est d'ailleurs grâce à l'intervention de ce dernier que la situation va enfin se débloquer.<sup>1351</sup> La négociation aboutit à des modifications favorables à Vilar. Même s'il n'obtient pas un contrat de cinq ans - demande présentée le deux février 1955 – il a gain de cause sur deux points importants : l'obligation de présenter des spectacles lyriques est supprimée, dans un premier temps pour l'année 1954<sup>1352</sup>, puis définitivement ; il est autorisé à pratiquer des prélèvements aux titres de « la direction, la mise en scène, le jeu » selon le principe « d'avances sur bénéfices ».<sup>1353</sup>

1951-54 : c'est durant cette période de luttes incessantes que Vilar poursuit la découverte d'Antoine, un Antoine sans nul doute quelque peu différent du portrait brossé dans les allées du Cartel et qu'il a pu entrevoir dans sa jeunesse, encore que son maître Dullin, ancien comédien d'Antoine durant deux saisons à l'Odéon, en ait une parfaite connaissance. En novembre 1952, Vilar lit *Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et l'Odéon*.<sup>1354</sup> (Première direction). C'est pour lui une révélation. Il relève certains passages traitant de l'Odéon et observe qu'il aurait pu lui-même les écrire « au cours de ces dernières semaines » tant sa querelle « est identique à la mienne ». Si les modes et les styles ont changé, « les conflits » entre les responsables d'un théâtre national, le pouvoir et une certaine presse restent « à quelque chose près identiques ».<sup>1355</sup> Suit en 1954 la biographie d'Antoine par Mattéi Roussou.<sup>1356</sup> La lecture de l'ouvrage permet à Vilar de « mieux mesurer nos dettes » à son égard, de prendre conscience de son importance « dans l'histoire de notre métier », car la réforme conduite par lui - jeu de l'acteur, combat du réalisme rendu alors nécessaire pour lutter contre les conventions établies, rôle du metteur en scène - « il fallait qu'elle se fît ».<sup>1357</sup> A André-Paul Antoine il confirme son admiration : « au cours de ces dernières années,

---

<sup>1350</sup> *Mo*, mars 1954, 320.

<sup>1351</sup> Lettre de Mendes-France à Vilar, 10-12-1954, *Mo* 327.

<sup>1352</sup> Lettre du secrétaire d'Etat, 3-3-1954, *Mo* 320.

<sup>1353</sup> *Mo*, 323, 19-1-1955.

<sup>1354</sup> Publiés en 1928. (Vilar avait découvert *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, parus en 1921, en 1944 comme l'atteste une note de CR3, n° 198, celle-là même qui annonce la pièce de Christiansen pour septembre).

<sup>1355</sup> *Mo*, 29-11-1952, 11.

<sup>1356</sup> M. Roussou, *André Antoine*, L'Arche, Paris, 1954. (Médecin et ami du metteur en scène, Roussou est le père du comédien Samson Fainsilber).

<sup>1357</sup> Lettres à Roussou et A.P. Antoine, CR2, n° 180, 1954.

j'ai mieux compris le rôle capital de votre père » avant d'ajouter « tous nous sommes redevables ». <sup>1357</sup> Mesurant ainsi la similitude des situations entre son aîné et lui-même, Vilar ressent une sorte de fraternelle affection pour Antoine : « je regretterai, lui plus qu'aucun autre des anciens patrons, de ne pas l'avoir connu ». <sup>1357</sup> Dès lors, à ceux qui le disent « fils de Copeau », « fils de Dullin », il répond : « à choisir, c'est à l'égard d'Antoine que j'éprouve la plus tenace admiration ». <sup>1358</sup>

Revenant sur les luttes d'Antoine, Vilar juge la situation de celui-ci « plus tuante que la nôtre ». <sup>1357</sup> Peut-on souscrire à cette appréciation ? Son premier contrat se déroule au cours d'une période gouvernée par la droite la plus rude, la plus conservatrice - pour ne pas dire réactionnaire - qui soit. Une droite contaminée par le maccarthisme ambiant né de la guerre froide qui lui fait voir des communistes partout. Certes, ceux-ci sont alors nombreux en France, mais encore éprouve-t-elle le besoin d'en inventer, ainsi en va-t-il de ceux supposés du TNP. La chasse aux sorcières qu'elle se croit obligée de conduire prend parfois des allures de farce ubuesque. Deux seuls exemples en 1952 : chasse aux pigeons pourrait-on dire avec l'affaire Duclos ; on encore ridicule interdiction de passage du cercueil d'Eluard sur les Champs Elysées lors des obsèques du poète communiste. Mais aussi une droite qui sait se montrer d'une sévérité implacable lorsqu'elle fait condamner à cinq ans de prison le jeune militant Henri Martin pour avoir osé distribuer des tracts contre la guerre d'Indochine. <sup>1359</sup> Une droite qui va jeter le pays dans les guerres coloniales. Une droite qui vote la vague des lois d'amnistie – 1950, 1951, 1953 – dont on bénéficié des hommes comme Céline, condamné fin 1950 et gracié en avril 1951. « Quant à vos deux ou trois petits fascistes, rien à dire : le gouvernement a passé l'éponge » déclare un responsable du ministère à Côme/Vilar. <sup>1360</sup> Il faut lire là l'indice du retour des nostalgiques de la Francisque. « La France attentiste de 1940 refait surface » note Emmanuelle Loyer. <sup>1361</sup> Paxton quant à lui observe qu'encore en 1958 « quatorze dignitaires de Vichy siègent au Parlement ». <sup>1362</sup> Une droite enfin dont l'idéologie est véhiculée par toute une presse qui n'hésite pas à entonner l'air de la calomnie du maître de clavecin : « d'abord un bruit léger (...) pianissimo ». Vilar dira plus tard :

---

<sup>1358</sup> *Mo*, 2.

<sup>1359</sup> Fait que relate Sartre, voyant dans la pièce écrite à ce sujet le « seul exemple de théâtre populaire qu'[il] connaisse ». (cf *Théâtre populaire*, n° 15, 70 et aussi *L'Affaire Henri Martin*, 1953).

<sup>1360</sup> *CHR*, 152.

<sup>1361</sup> E. Loyer, « l'année 1952 », *CMJV*, n° 83, juil-sept 2002.

<sup>1362</sup> R. Paxton, op.c. 311.

« il y a des gens qui ont essayé pendant quatre ans et d'une façon (...) haut placée, d'empêcher de fonctionner ce théâtre national ».<sup>1363</sup>

A gauche, les critiques sont d'une toute autre nature. D'une manière générale, le TNP bénéficie du soutien de la presse de cette mouvance. Nous avons vu ses adversaires le relever. Et Vilar lui-même le souligne à plusieurs reprises. Les réserves voire les désaccords portent sur quelques choix concernant le répertoire, mais aussi sur certaines réalisations. *Le Prince de Hombourg*, parce qu'appréciée par les Nazis, est une pièce dénoncée comme parangon de l'autoritarisme et de l'arbitraire par la critique communiste. « Hombourg m'a valu la consécration dictatoriale », comme si « nos modestes drapeaux » étaient susceptibles de « rappeler Nuremberg ».<sup>1364</sup> Nonobstant Aragon rassure Vilar à ce propos : « prenez votre bien où vous le trouvez »<sup>1365</sup>. Par contre son journal *Ce Soir* désavoue le choix de *Nucléa*, dont l'esthétique « faussement révolutionnaire et hypocritement conformiste » peut conduire le TNP vers « quelque risque de stérilité ». Et de citer le vers : « des yeux luminosaient ainsi que des vampires » comme un bel exemple de « préciosité de rez-de-chaussée ».<sup>1366</sup>

Mais les désaccords se manifestent avec violence à propos de *La Mort de Danton*. Ils ressortissent à la fois au choix de l'œuvre et à l'interprétation, donc à la réalisation. Le résultat est tout simplement jugé « réactionnaire ».<sup>1367</sup> Dès la création en 1948 à Avignon, *Les Lettres françaises* prennent leurs distances. C'est à coup sûr une erreur que « d'avoir été chercher pour célébrer la Révolution française » l'œuvre de Büchner. Le peuple, « minotaure à qui il faut chaque semaine des cadavres » y est présenté comme assoiffé « de vin et de sang ». Saint-Just, Robespierre, Danton, lui-même « jouisseur épuisé » ne sont que caricatures. Seuls les chants révolutionnaires trouvent grâce sous la plume du critique.<sup>1368</sup> Claude Olivier, dans le même titre, rappellera en 1959 « les vives polémiques lors de la création en 1953 ».<sup>1369</sup> *L'Humanité* dénonce la présentation qui diffame les révolutionnaires et les Jacobins, caricature Saint-Just et Robespierre, maltraite le peuple. Vilar a créé un « incroyable Robespierre » ; sans doute le langage des sans-culottes était-il un peu vert, mais pourquoi « en accentuer la grossièreté jusqu'à l'ordure » et la souligner par des attitudes « si grossièrement ». Dans la réalisation le peuple devient « une masse moutonnaire (...) de

---

<sup>1363</sup> « Un homme, une œuvre : Jean Vilar », Roger Pillaudin, Radio/INA, 1966.

<sup>1364</sup> « Je cherche un poète violent », op.c. 216.

<sup>1365</sup> Lettre d'Aragon à Jean Vilar, 20-11-1951.

<sup>1366</sup> Anonyme, *Ce Soir*, 4-5-1952.

<sup>1367</sup> Régis Bergeron, *L'Humanité*, 7-5-1952.

<sup>1368</sup> « Attention au répertoire », 29-7-1948.

<sup>1369</sup> C. Olivier, *Les Lettres françaises*, 17-12-1959. (Avril 1953, c'est la reprise de l'œuvre à Chaillot et non la création).

harpies et d'ivrognes », et c'est bien là le résultat de la mise en scène, car on ne retrouve pas chez Büchner « cette recherche de l'odieux ».<sup>1370</sup> Même condamnation à nouveau dans *Les Lettres françaises* ; comme le soulignera Engelbach en évoquant ces désaccords, la pièce fut considérée alors comme « une œuvre malfaisante ».<sup>1371</sup>

La presse d'obédience communiste n'est pas seule à désapprouver cette présentation. Daladier s'en ouvre à Vilar et lui fait part de son indignation<sup>1372</sup>. Le metteur en scène dans sa réponse embarrassée tente de se justifier : « l'image du peuple vous a déplu », il saisit « fort bien ces reproches ». Et d'expliquer que 1794 est « une époque terrible » ; que « les idéaux les plus purs » se heurtent « aux critiques les plus basses » ; que le peuple lui-même est à la fois « violence et générosité ». Il reconnaît que « la moindre chose de la part des comédiens » peut-être « interprétée et mal reçue » par ceux-là mêmes qui conservent dans leurs cœurs « l'amour des sans-culottes ». Car c'est bien en particulier le jeu des acteurs du peuple qui est en cause.

Adamov lui-même, traducteur et adaptateur de l'œuvre, s'en émeut. Il confesse des « erreurs de distribution » et juge la réalisation dont le défaut essentiel selon lui concerne le peuple « présenté comme une sorte de guignol aviné ». Il relève que Vilar n'a pas su « freiner certains acteurs » dans un comique « qui ne le fait pas rire ».<sup>1373</sup> Il intervient auprès du réalisateur afin qu'il modifie cette image et minore ces excès avant les représentations à Saint-Denis, car il est inconcevable « de jouer devant un public populaire » en laissant à la foule le « ton qu' [il] lui a donné », ou plutôt « que les acteurs ont adopté ». Amis, communistes, gens de gauche, tous écrit-il « m'ont confirmé que si la foule reste ce qu'elle était », la pièce sera appréciée comme « réactionnaire » et les critiques de la gauche dès lors « justifiées ».<sup>1374</sup> De la part d'Adamov, ce courrier sonne comme un désaveu du travail de Vilar. Celui-ci multiplie les remarques aux comédiens dans les notes du tableau de service : « ne caricaturez pas le peuple. Pas de charges », car ce peuple est « douloureux » et s'il « plaisante parfois, il ne s'amuse guère ».<sup>1375</sup> Mais les critiques venues de toutes parts finissent par l'irriter. Il ronge son frein, fait la leçon aux purs et durs révolutionnaires qui « statufient des symboles » et manquent d'esprit critique dans l'analyse d'un fait historique en affirmant « ne touchez pas à la pureté du peuple révolutionnaire », avant de conclure : « comme si l'histoire

---

<sup>1370</sup> B. Bergeron, op.c.

<sup>1371</sup> J.P Engelbach, *Révolution*, n° 71, 10 au 16-7-1981, 29.

<sup>1372</sup> Lettre à Daladier, CR2, n°88, juin 1953.

<sup>1373</sup> Adamov, participation à un débat conduit par G. Lerminier à l'Alliance française, 20-4-1953.

<sup>1374</sup> Adamov, lettre à Vilar, 19-4-1953.

<sup>1375</sup> Note au tableau de service, 13-11-1953. (cf aussi les notes du 14-4-, 17-4 ; 11-11 et 12-11-1953).

avait jamais été pure » !<sup>1376</sup> Les résultats à Saint-Denis sont mauvais. Le public boude : « avant-hier, en soirée, cent quarante-sept spectateurs ».<sup>1377</sup> Y a-t-il eu une cabale contre le spectacle de la part des communistes ? « Vous savez comme moi l'attitude de la CGT » avait prévenu Adamov.<sup>1378</sup> Vilar reconnaît qu'ils ont été « affectés » par l'attitude de la municipalité : « on ne présente pas de cette façon le peuple révolutionnaire ».<sup>1379</sup>

Une nouvelle querelle éclate avec la revue *Théâtre populaire* née en mai 1953, regroupant autour de Voisin, l'éditeur de L'Arche, des hommes comme Barthes, Dort, Dumur, Duvignaud, Morvan Lebesque...<sup>1380</sup> Selon Barthes, la composition « disparate » du groupe initial qui la compose interdit de la considérer comme « une revue de théorie ». Ce qu'elle défendait avant tout, c'était « beaucoup plus un public qu'une doctrine ». Ainsi s'explique au tout début l'attitude favorable à l'endroit de Vilar. Si celui-ci ne prétendait nullement « à une pensée théorique sur le théâtre », il était « un admirable praticien (...) un très grand acteur » soucieux d'un public nouveau. Le TNP représentait alors à leurs yeux un « élargissement du public » à qui l'on proposait « des rites d'accueil », des incursions en banlieue... En résumé, c'est cette « petite mythologie du TNP que nous défendions ».<sup>1381</sup>

Mais dès 1954 Barthes remet en cause le choix de *Ruy Blas*, un texte « qui ne tient pas les promesses de sa préface ». Même réalisé avec le talent que l'on sait, lequel ne parvient pas à dissimuler « ce grand vide de la pièce », c'est là « un acte inutile ».<sup>1382</sup> Moins d'un an après la naissance de la revue, cette réserve manifeste le premier indice de distance prise à l'endroit du TNP. Les événements vont s'accélérer. Que s'est-il passé ? « A un moment, il y a eu une sorte de bouleversement » dit Barthes. Le Berliner Ensemble vient présenter *Mère Courage* fin juin 1954 au théâtre Sarah Bernhardt dans le cadre du Festival international du théâtre. Il revient l'année suivante avec *Le Cercle de craie caucasien*. C'est la découverte du travail du Berliner au service de l'œuvre de Brecht : « quelque chose comme un incendie ; ça a illuminé ma conception du théâtre » s'enflamme Barthes. Il rencontre là « une assise

---

<sup>1376</sup> *Mo*, 30-4-1954, 118.

<sup>1377</sup> *Mo*, 9-5-1953, 30.

<sup>1378</sup> Adamov, lettre à Vilar, 19-4-1953.

<sup>1379</sup> *Mo*, 12-5-1953, 31. (En 1954, même constat à Montrouge : « hier, *Mère Courage*, 480 spectateurs. Nous sommes dans une cité communiste pourtant. *Mo* 16-12-1954. Mais aux dires du critique Guy Leclerc, à l'époque Brecht ne faisait pas l'unanimité au PCF, souvent jugé comme « anarchisant »).

<sup>1380</sup> Elle disparaîtra en 1964. (cf Plassard, op.c. 234).

<sup>1381</sup> R. Barthes, entretien avec J.J. Marchand, ORTF/INA, 1971. (Repris in « Océaniques », FR3, 2 et 9-2-1988) A titre d'exemple, citons ces quelques lignes de Barthes à propos de *Don Juan* : une pièce qui, grâce à Vilar, « redevient une très belle pièce (...) une œuvre forte, admirablement cohérente, éblouissante d'audace » dont la grandeur « tient tout entière dans l'athéisme de Don Juan ». (in *Théâtre populaire*, janvier-février 1954 et *Ecrits sur le théâtre*, 58-61).

<sup>1382</sup> Barthes, *Théâtre populaire*, mars-avril 1954. (cf. op.c. 72-75).



théorique » qui lui permet de saisir le pourquoi de ce qu'il aimait ou n'aimait de façon confuse. Il découvre « avec passion » une pensée « qui ne craignait pas la théorie », ce dont il ne bénéficiait pas avec Vilar.<sup>1381</sup> Dramaturge mais aussi fécond théoricien, Brecht ne peut que séduire un intellectuel tel que Barthes. « Cette illumination » a fait qu'il n'est « plus rien resté » devant ses yeux « du théâtre français ».<sup>1383</sup> C'est l'extase. Voici Barthes touché par la grâce brechtienne. Ne pourrait-on le prendre à son tour en défaut de déficit de sens critique, d'oubli de « distanciation ? » Toujours est-il que cette révélation va creuser de plus en plus le fossé entre la revue et Vilar. *Théâtre populaire* radicalise ses analyses contre le répertoire mais aussi contre les réalisations du TNP. On refuse *Marie Tudor* et *La Ville* : alors que le TNP « a gagné un public », il doit se définir d'une autre manière que « par des réussites de pur spectacle », autrement dit par un répertoire « aux antipodes » de ces deux œuvres.<sup>1384</sup> *Marie Tudor* n'est qu'un « mélodrame » ; quant à Claudel, « ça finit par rendre puritain ».<sup>1385</sup>

Si Dort loue *Le Triomphe de l'amour*, Barthes critique *Phèdre* et *Ubu*. *L'Ubu* du TNP est « trop propre », il semble sortir d'un pensionnat de « collège suisse ». Et Barthes use, selon sa propre formule, « d'un syllogisme ouvertement terroriste » : dès lors que le spectacle a plu à Robert Kemp, « c'est que l'*Ubu* de Vilar est raté », car on ne saurait servir « deux maîtres à la fois », en l'occurrence « Jarry et Kemp ».<sup>1386</sup> Curieux raisonnement. Philosophe de formation, Barthes n'ignore pas qu'il est des syllogismes qui sonnent faux. Vilar s'empresse de le confondre : quand Barthes est d'accord avec Gautier « qui est d'accord avec nous », Vilar ne lui dit pas « vous vous êtes trompé ». C'est pratiquer « la critique d'humeur », celle-là même que Barthes dénonce, et sur ce point « Gautier est plus utile que vous », car lui ne s'embarrasse pas de « tels syllogismes ».<sup>1387</sup> Il accuse également Barthes de pratiquer « la critique de palmarès » en isolant l'interprétation de Wilson/*Ubu* de l'ensemble de la réalisation.<sup>1387</sup> C'est l'occasion pour Vilar de vouloir sceller le sort de Barthes. A son tour de donner la leçon et de mettre en exergue ses propres contradictions. Les membres de la revue, qui se prétendent plus sociologues que critiques dramatiques, se réfugient en réalité « dans une carrière d'esthètes » qui n'a aucun rapport avec le théâtre et le public populaires, plutôt que de conduire une critique d'ordre sociologique qui accepterait de prendre en compte « la perspective historique », le statut particulier d'un théâtre populaire et les conditions qui

---

<sup>1383</sup> Barthes cité par Dort in « Le Théâtre de tous les possibles », *Le Théâtre en France*, J. de Jomaron, 982.

<sup>1384</sup> Cf *Théâtre populaire*, n° 16, nov-décembre 1955, 2.

<sup>1385</sup> Barthes, « L'Arlésienne du catholicisme », op.c. 49, 1953. (A propos de *Christophe Colomb*).

<sup>1386</sup> Cf *Théâtre populaire*, n° 30, mai 1958, 80. (Kemp critique au *Monde*).

<sup>1387</sup> *Mémoire*, *Théâtre populaire* n° 40, 4<sup>e</sup> trimestre 1960. (Gautier critique au *Figaro*).

lui sont faites par « une économie libérale ».<sup>1388</sup> Et Vilar de rappeler à Barthes « la cruauté » de la situation du TNP, cruauté née de la contradiction entre « une exploitation culturelle donc désintéressée » et « un contexte social intéressé ». La concession libre « refuse le déficit ». Son entreprise est condamnée à « produire trop et trop vite ». Deux à trois mille personnes par représentation sont indispensables pour « faire face aux dépenses ». Il assoit son argumentation en établissant un parallèle entre le TNP et le Berliner pour lequel *Théâtre populaire* a les yeux de Chimène. L'aide de l'Etat permet à l'entreprise de Brecht, équipée d'une salle de sept cents places, de limiter sa production à « vingt-six pièces en dix ans » alors que le TNP a dû en créer quarante-quatre en moins de neuf ans « pour ne pas crever ». Le premier devoir d'une revue qui porte un tel titre n'est-il pas de « mettre [son] savoir » à la disposition de ceux « qui ne savent rien ou qui savent très peu ? » D'où la question posée à Barthes : « pour qui écrivez-vous ? » Et la réponse suit : « un article brillant inutile à la cause sociale fait pour vos pairs exclusivement ». Vilar renvoie les brechtiens-marxistes de la revue à leurs maîtres, Lénine et Gramsci. Du premier, il retient « quand on analyse une question sociale, la théorie exige qu'on la pose dans un cadre historique déterminé ». Il les incite à « inviter le public populaire » à aller voir *Antigone*, leur rappelant la phrase du second : « aller au théâtre non seulement pour se divertir, mais accéder de manière la plus directe à la culture ». Et sur ce point le TNP, lui, a choisi : il s'appuie sur « les responsables des CE et des associations » car eux acceptent de jouer « ce rôle capital d'informateurs que vous semblez ne plus vouloir assumer », dès lors que Barthes et ses comparses s'enferment « dans un jacobinisme irresponsable ».<sup>1389</sup>

Le différend qui naît entre le Berliner et Vilar à propos de *Mère Courage* aura des conséquences dans les rapports entre le directeur du TNP et *Théâtre populaire*. Tout commence lorsque le metteur en scène inscrit l'œuvre de Brecht à son répertoire, à l'automne 1951, découverte grâce à Serreau, nous l'avons signalé. Le Berliner décide de lui adjoindre « un conseiller » en la personne de Benno Besson - co-traducteur des pièces de Brecht en français avec Geneviève Serreau - devenu son assistant après l'avoir rencontré à Zurich en 1947. « Brecht m'avait demandé d'assister Vilar pour la mise en scène de *Mère Courage* qui devait inaugurer le TNP »<sup>1390</sup>. Figure dans le fonds Vilar une lettre de Brecht qui invite ce dernier à réserver le meilleur accueil à son fondé de pouvoir. Voilà qui ne sied guère à Vilar dont on connaît l'ombrageux sens de la liberté et qui, lui, n'a rien demandé. D'entrée,

---

<sup>1388</sup> *Mémoire*, op.c. 247-50, passim.

<sup>1389</sup> *Mémoire*, op.c. 244-252, passim.

<sup>1390</sup> B. Besson, entretien avec G. Serreau, *Atac-Informations*, n°78, juin-août 1976, 30.

on comprend que le Berliner entend gouverner la mise en scène. Besson s'autorise même à discourir sur la distribution : « je continue à souhaiter très vivement que vous choisissiez (...) Montero pour le rôle de Mère Courage ». Elle lui semble satisfaire « aux nécessités du personnage ». Il joint à son courrier une note de Brecht précisant le profil idéal de l'actrice pour représenter au mieux « la petite commerçante ».<sup>1391</sup> Il annonce l'envoi de « notes et photos » de la mise en scène de Brecht. Le travail de Vilar devrait-il se borner à fournir un copié-collé ? Il prie enfin celui-ci de lui « faire signe » dès qu'il aura arrêté son calendrier de répétitions, car il entend être présent dès le début.<sup>1392</sup> Lors de ces répétitions « l'envoyé secret du Berliner » n'a de cesse de lui rappeler que « c'est une pièce à accessoires ». Voici qui tombe fort mal, car remarque Vilar « n'étais-je pas venu au théâtre pour les supprimer ? »<sup>1393</sup> Les points de vue étaient inconciliables. Lorsque Besson découvrit le résultat du travail « il en fut si choqué qu'il adressa à Berlin un rapport sévère » relève Gisselbrecht.<sup>1394</sup> Faut-il voir là l'origine des désaccords entre Brecht et Vilar ? Selon le même, « dans les années cinquante, Brecht fit obstacle à la venue du TNP à Berlin-Est avec *Le Prince de Hombourg* ».<sup>1395</sup> Vengeance de la part du dramaturge allemand ? Notons que la désignation d'un « surveillant » se manifestera à nouveau avec la présence de Sobel pour *Arturo Ui*.<sup>1396</sup> Du vivant de Brecht, mais aussi après sa disparition, les dirigeants du Berliner - gardiens orthodoxes du temple - refusent les autorisations de jouer ou les accordent sous conditions ; souvent, ils nomment des sortes de commissaires politiques chargés de surveiller l'ouvrage et de rédiger des rapports au « politburo ». Comment rendre compte d'une telle attitude ? Peut-être l'explication se trouve-t-elle - du moins en partie - dans la violence du débat idéologique né de la guerre froide. Nous avons eu des manifestations tangibles des excès de l'Occident à l'endroit de la pensée communiste. Réciproquement Brecht et ses héritiers se gardent-ils de certains metteurs en scène occidentaux - donc supposés réactionnaires, pénétrés par l'idéologie dominante, suppôts des régimes capitalistes, ou à tout le moins petits bourgeois capables de déviation vis-à-vis de la théorie et de la dramaturgie brechtiennes ? Si tel était le cas, il n'y aurait pas là la preuve d'une finesse d'analyse dialectique. Pour divers que soient les motifs d'un tel comportement, on est devant un cas unique de totalitarisme théâtral qui, un demi-siècle plus tard reste

---

<sup>1391</sup> Besson, lettre à Vilar, 2-10-1951. (cf *Mo* 303 et 304 avec la note de Brecht).

<sup>1392</sup> B. Besson, op.c.

<sup>1393</sup> « Les premiers pas », op.c., 223.

<sup>1394</sup> A. Gisselbrecht « un malentendu fécond », *L'Herne*, 202.

<sup>1395</sup> A. Gisselbrecht, op.c, 205. (Très certainement lors de la tournée en Allemagne du 15 au 25 juin 1953. Effectivement, cette fois-là Berlin n'est pas au programme).

<sup>1396</sup> « J'ai connu Jean Vilar comme ennemi », Bernard Sobel, in « Jean Vilar au présent », colloque centre Pompidou, 23-5-1991.

déroutant voire inimaginable. Dans l'histoire du théâtre les linguistes nommeraient ceci un hapax. L'excellence de la dramaturgie brechtienne, la fécondité de sa pensée théorique ne nécessitaient nullement un tel arbitraire pour être reconnues. Strehler considère que « le contrôle du Berliner envers les autres metteurs en scène » est du même ordre que « la commission ad hoc de la censure soviétique ». Mais trop de personnes « ont fait de Brecht un credo idéologique froid. (...) On lui a fait beaucoup de mal ».<sup>1397</sup> Et ultérieurement, lorsqu'il annonce la venue à Chaillot du Piccolo avec *L'Opéra de quat'sous*, Vilar ne peut s'empêcher de commenter avec un brin de malice l'attitude de son ami : « Strehler a réalisé cette œuvre en complet accord technique avec Le Berliner, le Vatican du brechtisme, avec un scrupule qui l'honore et qui m'émerveille ».<sup>1398</sup>

Vilar n'est pas un cas unique. On pourrait citer Planchon à propos de *La Décision*, « la plus franche des pièces staliniennes ». Il a souhaité la présenter « entrelardée d'extraits des Procès de Moscou ». Avec l'aide de la société des auteurs « les héritiers de Brecht ont tout fait pour l'interdire. Ils ont gagné ».<sup>1399</sup> Dasté raconte avoir connu quelques déboires lui aussi. En 1955, il obtient un entretien avec Brecht par l'entremise de Serreau. Brecht lui accorde l'autorisation de monter *Le Cercle de craie caucasien*. Mais il est contraint de comparaître devant une sorte de tribunal brechtien : Voisin, Barthes, Dort et consorts le soumettent à « un interrogatoire souriant mais sévère ».<sup>1400</sup> Ce fait permet de mesurer l'étroitesse des liens idéologiques - pour ne pas parler de collusion - qui unissent *Théâtre populaire* et les responsables du Berliner. Voici la revue intronisée gardienne du brechtisme en France. Elle a fait ses choix. Après la découverte de la réalisation par Brecht de *Mère Courage*, celle de Vilar ne peut être que condamnée.<sup>1401</sup> Il est vrai que lors de la reprise de 1959, la critique est quasiment unanime sur un point : la mise en scène de Vilar n'est nullement brechtienne. Mais ceci ne supprime ni les qualités ni l'intérêt de la réalisation. « Même si Vilar n'a pas respecté scrupuleusement les règles dictées par Brecht », *Mère Courage* demeure « un très beau spectacle du TNP » écrit Hélène Cingria.<sup>1402</sup> Pierre Marcabru parle lui de « romantisme brechtien ». Assez éloigné de « la violence rude des représentations du Berliner », dans une mise en scène « fort romantique », la réalisation de

---

<sup>1397</sup> Strehler, entretien avec M. Boué, *L'Humanité*, 15-11-1982.

<sup>1398</sup> « Conférence de presse TNP », 19-9-1959, *CR3*, n° 205.

<sup>1399</sup> R. Planchon, *Apprentissages-Mémoires*, 238.

<sup>1400</sup> « Les quatre jeunesses de Dasté », entretien avec J. Poulet, *L'Humanité*, 28-12-1977.

<sup>1401</sup> « Echec de la mise en scène », B. Besson l'avait dit en 1951, « il suffit de le rappeler ». (cf *Théâtre populaire*, n° 23, mars 1957, 2).

<sup>1402</sup> *Les Lettres françaises*, 30-4-1959.

Vilar, « plus sensible », fait montre d'une belle efficacité ».<sup>1403</sup> Max Favalelli remarque que de « toutes les confessions théâtrales, celle qui réunit les fidèles les plus fanatiques est assurément la religion brechtienne » en rappelant les querelles faites à Vilar. Nonobstant, en dépit des procès, il constate que le public « qui ignore ces subtilités fait un triomphe à la pièce ».<sup>1404</sup>

Quoi qu'il en soit, les brechtiens s'éloignent de plus en plus du directeur du TNP. Les études comparées entre ce dernier et le Berliner tournent le plus fréquemment à l'avantage du second. Au théâtre populaire façon Vilar, la revue oppose le théâtre politique de Brecht et les deux formules sont jugées incompatibles. Retenons pour l'instant- car nous devons y revenir- que la première vise à unir alors même que la seconde entend diviser. « Les brechtiens me cassent les burnes » tempête Vilar, et les voici baptisés de « Diafoirus socialisants plus lénénistes que Lénine ».<sup>1405</sup> Il réitère sa colère devant Rouvet : « les excités, les nerveux de la revue [Théâtre populaire] ont besoin d'apprendre et de bouffer de la réalité ».<sup>1406</sup> Désaccords avec Brecht, démêlés avec *Théâtre populaire*, les saisons courant, c'est le « divorce » entre Vilar et la revue. Le texte du *Mémoire* est totalement consacré à « la chapelle brechtienne ».<sup>1407</sup> Vilar règle définitivement ses comptes et le débat entre eux prend fin. Ils n'ont eu de cesse de juger « notre entreprise populaire » qu'au seul prisme de l'esthétisme. Dès lors, « je m'éloigne inexorablement de vous » déclare Vilar à Barthes ; « c'est que nos buts diffèrent profondément ».<sup>1408</sup>

On ne saurait clore ce sujet sans aborder à gauche la querelle que fait Sartre à Vilar à propos du répertoire. Parce que le TNP est « un théâtre subventionné » il est dans l'obligation de présenter des œuvres qu'il doit nécessairement « choisir dans le répertoire » et ce avec « la plus grande prudence ».<sup>1409</sup> Autrement dit, accepter de diriger un théâtre public contraint celui qui assume cette fonction à l'autocensure. Nous avons maintes preuves de la revendication de totale liberté de choix de Vilar en ce domaine, d'où son indignation : « non, Sartre ! Pour qui me prenez-vous ? » Alors que dès le début le pouvoir a fait des reproches au directeur du TNP à l'endroit des pièces élues - et nul ne l'ignore, pas même Sartre, tant la presse a relayé ces accusations - voici ce dernier qui l'incolpe de soumission.

---

<sup>1403</sup> *Arts*, 29-7-1959.

<sup>1404</sup> *Paris-Presse*, 26-7-1959.

<sup>1405</sup> *Mo*, début décembre 1954, 175-6.

<sup>1406</sup> Lettre à Rouvet, 9-12-1954, *CR2*, n° 56.

<sup>1407</sup> *CR3*, 1960, sn.

<sup>1408</sup> *Mémoire*, op.c., 247-52, passim.

<sup>1409</sup> « J.P Sartre nous parle de théâtre » ; *Théâtre populaire*, n° 15, sept-oct 1955. (et *Un théâtre de Situations*, 69).

Blessé, Vilar lance « un défi » à son contradicteur : « voulez-vous nous donner votre prochaine pièce ? » Et de conclure : « la réponse est à vous, Sartre ». <sup>1410</sup> Sartre ne relèvera jamais le défi.

Combats à droite, querelles à gauche durant ces quatre premières années du TNP. « Quand on est dans une situation con, on ne fait que des conneries » remarque Vilar. <sup>1411</sup> Est-il victime ? C'est incontestable ; mais jamais consentante et pas nécessairement toujours innocente. Il se montre volontiers provocateur. Il note à propos d'Avignon 1953 que les querelles étaient « inévitables », mais ajoute : « je les crois nécessaires. Peut-être même faut-il les provoquer ». <sup>1412</sup> D'ailleurs cette situation de noises lui paraît tout compte fait normale. Dès 1951, il dit sentir déjà « les oubliettes et les chausse-trapes », mais cela ne fait-il pas « partie de l'aventure ? », comme s'il s'en réjouissait. <sup>1413</sup> Alors que le conseiller chargé du contrôle du théâtre annonce une fin heureuse de l'enquête, Côme/Vilar est comme désappointé. « Il éprouva un sentiment inconfortable ». Que lui restait-il ? « Pratiquer son métier » uniquement ? Et de conclure : « faudrait-il provoquer une autre querelle ? » <sup>1414</sup> Quelques conclusions tire-t-il à l'endroit du pouvoir politique ? A la suite d'une entrevue avec Cornu, il s'interroge : est-il possible d'édifier une œuvre collective avec les responsables de la cité ? Ceci nécessiterait un état d'esprit neuf, il y faudrait à tout le moins « de l'affection », « de la fraternité ». Mais vouloir « bâtir de compagnie » n'est qu'utopie. Faut-il donc « bâtir à l'encontre des pouvoirs ? Désormais je réponds oui ». <sup>1415</sup> Voici la rude leçon que Vilar tire des combats. <sup>1416</sup>

---

<sup>1410</sup> Lettre à Sartre, octobre 1955, CR3, 178.

<sup>1411</sup> «Memento », 22-10-1964.

<sup>1412</sup> *Mo*, 9-2-1954, 60.

<sup>1413</sup> Lettre à Philipe, 1-9-1951, op.c.

<sup>1414</sup> *CHR*, 231.

<sup>1415</sup> *Mo*, 15-2-1954. 70-1...

<sup>1416</sup> Lesquels anecdotiquement, par exemple lors d'une occupation indue de la loge ministérielle, offrent à Vilar d'exercer son sens de l'humour. (CF « note » Rouvet, 3-12-1953 en annexe).

« *Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse.*

*Nos plus heureux succès sont mêlés de tristesse ».*  
(Corneille)

#### 6.4. Les préoccupations internes

Les combats externes ne sont pas les seules difficultés auxquelles Vilar doit faire face. Au sein de son entreprise, il voit poindre des problèmes qu'il résoud tant bien que mal.

Dès l'automne 1952 éclate « l'affaire Planson » laquelle prend un tour de nature à le mettre en grand péril vis-à-vis du monde théâtral et du ministère de tutelle alors même que par ailleurs la bataille fait rage. Fin septembre, Claude Planson, secrétaire général du TNP, adresse de Venise un courrier à sa secrétaire à Paris, destiné à la presse et dans lequel il relate l'immense succès du *Cid* à la Fenice. Il ajoute « tu peux rappeler aux journalistes »<sup>1417</sup>, et suit l'alinéa qui met le feu aux poudres, publié par *Le Figaro* du quatre octobre :

« c'est devant un public extrêmement difficile - qui avait en effet réservé un accueil glacé à Louis Jouvet l'an dernier, sifflé la représentation du *Piccolo Teatro di Milano*, accordé un seul rappel à la compagnie Barrault - que le TNP a remporté un triomphe au festival de Venise ».

Prenant conscience de la méprise, la secrétaire joint la presse au téléphone et demande la suppression de ce passage jugé pour le moins désobligeant. Tous les titres - *Ce Matin*, *L'Observateur*, *Ce Soir*, *L'Humanité*, *Combat*... tous « avaient, comme convenu, fait « sauter » la phrase litigieuse ». Tous, sauf *Le Figaro* qui plus est « fabriquait le titre : indécente publicité ».<sup>1418</sup> Bien évidemment la presse hostile à Vilar exploite l'incident, trop heureuse de pouvoir jeter une nouvelle pierre dans son jardin. Incident il est vrai d'une inconvenance, voire d'une goujaterie rares à l'endroit des troupes citées. « Odieuse histoire de Venise »<sup>1419</sup> note Vilar, d'autant que l'affaire remonte jusqu'à Cornu. Il se remémore l'article 23 du cahier des charges qui stipule que la concession prend fin si par « des actes personnels » le directeur a cessé de « mériter la confiance de l'administration supérieure ». Immédiatement Vilar tient à réaffirmer l'estime profonde qu'il porte à la mémoire de Jouvet, rappelant que le TNP a déjà prouvé « par ses actes, par le choix de ses techniciens et de plusieurs comédiens » le respect qui est le sien « vis-à-vis de l'œuvre de Jouvet ». Il renouvelle l'attachement qu'il

---

<sup>1417</sup> Lettre de Planson à Mlle Mahé, 29-9-1952.

<sup>1418</sup> C. Planson, « Rapport sur les événements du samedi 4-10-1952 » destiné à Vilar. (L'ensemble de ce dossier figure dans *CRI*, n° 25, 1952).

<sup>1419</sup> « Note », op.c.

éprouve pour ses confrères : « l'amitié qui nous lie à Barrault et au Piccolo Teatro n'a pas changé ». <sup>1420</sup> Suit l'annonce de la « démission du secrétaire général ». <sup>1421</sup> En fait, Planson est démissionné par Vilar sur le champ. <sup>1422</sup> Un communiqué final du Secrétariat d'Etat clôt l'affaire. Vilar appelle Clavel à la fonction de secrétaire du TNP.

Un danger d'un autre ordre guette Vilar : l'activisme et la dispersion. Le rendement financier du TNP exige un rythme infernal, des cadences dignes d'une usine. Il est bien loin le temps de l'artisanat cher à Vilar. Il se plaint auprès de Rouvet d'un tel rythme imposé par l'administrateur. Le besoin d'argent « nous contraint-il à ce rythme de spectacles, à ce rythme de recettes ? » <sup>1423</sup> Dans quelle mesure est-il indispensable qu'il conduise « tant de mises en scène, de nouvelles œuvres et de répétitions ? » Le voici rendu à l'état de « mécanisme (...) presque un robot ». Conséquence, « je ne lis plus » déplore-t-il. <sup>1424</sup> Et de maugréer contre ce « théâtre-minotaure » qui dévore « des cohortes entières de spectateurs » et exige une pièce nouvelle « chaque trois semaines ». <sup>1425</sup> La lutte entreprise contre le déficit conduit à des aberrations dans la gestion du calendrier : « C'est fou et complètement idiot d'être allés à Rennes trois jours avant la première du *Triomphe* » bougonne Vilar. <sup>1426</sup> Et il répète comme une antienne le leitmotiv « le temps nous fait défaut » ; « le temps me fait défaut »... <sup>1427</sup> Rouvet « submergé de travail » ; sollicité de toute part, « il travaille trop et ne peut faire face à toutes ses tâches », et moi « accablé ». <sup>1428</sup> On pourrait multiplier les citations à l'envi. Tous deux sont proches de la rupture et vont l'un et l'autre la connaître : « Rouvet malade ». <sup>1428</sup>

Mais Vilar est en partie responsable de cet état de chose. Loin de s'en tenir à la lecture d'œuvres, à la mise en scène, au travail d'acteur, ce qui est déjà beaucoup, il se disperse. Avec les combats qui grignotent son temps, il se crée des obligations. Retenons seulement deux exemples : « à Dijon avec Demangeat ; l'autre jour à Rouen ; mardi à Marseille ». <sup>1429</sup> Autre exemple en janvier-février 1954 : le 26, Jaujard-Coumet ; le 30, contact Jaujard ; le 5, déjeuner avec Albert Bayet et dialogue avec les ouvriers de Renault ; le 6, entrevues avec de

---

<sup>1420</sup> « Note », op.c.

<sup>1421</sup> Lettre à la presse, 6-10-1952, *CRI*, n° 83.

<sup>1422</sup> Lettre de Planson à Vilar, 15-10-1952, op.c. (Il rappelle à Vilar la conversation téléphonique au cours de laquelle celui-ci a dit « je te demande de démissionner »).

<sup>1423</sup> *CR3*, 16-12-1954, n° 208.

<sup>1424</sup> *CR3*, 16-11-1955, sn.

<sup>1425</sup> *Mo*, 12-2-1954, 66. (Le propos est un peu excessif : 3 créations durant la saison 53-54).

<sup>1426</sup> « Mémento », fin décembre 1955. (*Le Triomphe de l'amour*).

<sup>1427</sup> *Mo*, 22-12-1953, 44 ; 21-4-1954, 110.

<sup>1428</sup> *Mo*, 17-3-1954, 89 ; 19-3-1954, 90 ; 13-2-1954, 67.

<sup>1429</sup> *Mo*, 22-12-1953, 44.



Shillaz puis Daladier ; le 8, rencontre avec Renée Faure, puis André Marie ; le 9, rendez-vous avec Marie Bell ; le 12, Debû-Bridel, puis Parinaud...<sup>1430</sup> Il discerne très lucidement le danger d'un tel éparpillement : « où se trouve Vilar ? » questionne-t-il. Cette addition « presque mécanique de gestes et d'actes, est-ce actions ou activisme ? »<sup>1431</sup> Mais il ne parvient pas à se corriger. Par le biais de ces deux exemples perce un défaut majeur de Vilar : il entend tout faire, tout contrôler, tout régir. Vilar ne sait pas déléguer. A-t-il besoin de courir la province pour régler des problèmes d'intendance ? Il est entouré de collaborateurs tout à fait aptes à assumer certaines tâches. « Les charges quotidiennes dévorent les trois-quarts de mes journées ».<sup>1432</sup> Mais il semble bien qu'il éprouve la nécessité de cette spirale, comme aliéné, dépendant d'une assuétude au travail. Il prend une résolution d'un soir : « me décharger des grands rôles désormais ».<sup>1433</sup> Renoncer à l'interprétation ? Il sait parfaitement qu'il en est incapable.

Résultat : « voici un mois sans répétitions » constate-t-il début 1954.<sup>1434</sup> Ceci entraîne l'obligation de réaliser *Ruy Blas* ou *Le Triomphe de l'amour* à la diable, en quelques jours. Il confie sa lassitude à Philipe, lequel répond sans complaisance : « il est temps de te ressaisir » ; la machine TNP l'emporte, « la chaudière brûle avant que tu aies choisi ton charbon ». Et de lui dispenser des recommandations : jouer moins, un seul rôle par saison avec une doublure hors Chaillot ; établir une liste « d'acteurs que tu aimes » et les contacter, en particulier Casarès, « j'espère qu'elle marchera » ; établir une liste de pièces à lire...<sup>1435</sup> A propos de *Ruy Blas*, Vilar note fin janvier : « n'ai pas encore trouvé de comédienne pour interpréter le rôle de la reine que nous présentons le vingt-deux février ! »<sup>1436</sup> Le quatre février, les répétitions n'ont toujours pas commencé.<sup>1437</sup> Enfin, le six, Gaby Sylvia, son ancienne interprète des *Voix* de Marc Bernard en 1945 accepte le rôle de Doña Maria. Il ne reste que quinze jours alors qu'il faudrait « au moins quarante jours de travail » remarque Vilar qui confesse « j'ai très mal ordonné le plan conjugué des représentations et des répétitions ».<sup>1438</sup> Preuve supplémentaire que Vilar ne sait travailler que dos au mur, contraint.

---

<sup>1430</sup> Mo 50 à 66 passim.

<sup>1431</sup> Mo 22-12-1953, 44.

<sup>1432</sup> Mo 17-3-1954, 89 ; 19-3-1954, 90 ; 13-2-1954, 67.

<sup>1433</sup> Mo 19-3-1954, 90.

<sup>1434</sup> Mo 9-2-1954, 60.

<sup>1435</sup> Lettre de Philipe à Vilar, 7-1-1953, op.c. 19.

<sup>1436</sup> Mo 31-1-1954, 52.

<sup>1437</sup> Mo 4-2-1954, 55.

<sup>1438</sup> Mo 12-2-1954, 65. (Quand elle arrive au TNP en 1954, Maria Casarès sait ce qui l'attend : « je savais déjà que le travail y était épuisant ». in « L'orgueil de Vilar », *L'Herne*, 164).

Philippe, lui, s'inquiète et lui reproche sa dispersion : « il me supplie de ne m'occuper désormais de rien d'autre que de l'œuvre de Hugo ». Suprême manifestation de désapprobation de son ami, « hors de scène (...) je ne sais plus lire sur son visage que reproches ».<sup>1438</sup> Vilar finit par culpabiliser en voyant son interprète jouer : « je distingue à travers son jeu la fatigue provoquée par cette dernière semaine de labeur » avant de conclure « je suis un criminel ».<sup>1439</sup> Comment résoudre ces incessantes situations de « hard-labour ? » Il faudrait « s'éloigner de ce théâtre pendant trois mois » pour se donner le loisir « de reconsidérer tout ».<sup>1440</sup> Encore un vœu irréalisable.

Pourtant tout va pour le mieux apparemment au TNP : « j'ai trouvé une équipe d'hommes et d'ouvriers. (...) Ma vie est belle. Et cette affection que je sens autour de moi ».<sup>1441</sup> Mais les apparences bien souvent sont trompeuses. Le rythme de travail imposé a pour conséquence d'ouvrir quelques fissures dans l'équipe. Un seul exemple pris au cours de la tournée au Canada en septembre 1954. Se tient le dix-sept une réunion à laquelle prennent part Monique Chaumette, Arnaud, Sorano, Philippe, Wilson, Coussonneau, Schlessier- un conseil des anciens en quelque sorte. Il souffle comme une brise de révolte. On aborde, entre autre, la rigueur Rouvet/Vilar, les conditions de travail ; on émet le vœu de davantage de collégialité, de responsabilités mieux partagées... Dans un premier temps, Vilar prend la défense de son administrateur. « Nos structures actuelles sont bonnes » clame-t-il et il répète sa confiance entière « en ce que Rouvet et moi faisons ». Les « coups durs » ont mis en danger le TNP. Rigueur, surcharge de travail afin d'assurer la solidité de la maison, tout « nous condamnait à cela ». Vilar se félicite de la ténacité de Rouvet, et si certains « sourient de certaines notes », il sait, lui, qu'il ne pouvait trouver comme administrateur « homme plus serviable et plus attentif ».<sup>1442</sup> Mais les retards sont pointés, « et le repos syndical, est-il respecté ? » proteste Deschamps. Nouvelle pomme de discorde. « Quand l'esprit de révolte s'élève, rien n'y fait » déplore Vilar qui constate qu'il veille sur « le degré de résistance d'un rafioteur » dont l'équipage parfois « éclate en brocards, railleries, nasardes ».

Et il en vient au débat de fond. Que désirent ses camarades ? « Allons-nous vers un commandement par la base ? » Si là est leur vœu, Vilar se doit de les mettre en garde. Gouverner est « une servitude extrêmement exigeante et permanente ». Et ce qu'ils souhaitent ne ferait du TNP qu'une « centrale de réclamations ». Il tient à remettre les choses au point :

---

<sup>1439</sup> *Mo*, 24-2-1954, 76.

<sup>1440</sup> *Mo*, 6-2-1954, 59.

<sup>1441</sup> Lettre à Philippe, 6-4-1953, op.c., 24.

<sup>1442</sup> Par exemple, pour les tournées, Rouvet part en estafette et relève tout : mode de vie, valeur de la monnaie locale, équipement des théâtres, repérages des hôtels... afin d'informer Vilar.

pas d'égalité entre eux et lui au plan des responsabilités. Eux peuvent partir ; « moi, j'ai un contrat. Je reste » précise-il. Peut-être n'est-il pas « souple », mais il est le patron et patron il entend rester : « je suis le seul responsable ». Tout le reste n'est que littérature. Et bavardage. Il met en doute la pertinence de ces discussions : « ces réunions sont-elles nécessaires ? » Certainement pas à ses yeux, car « abuser de la liberté de nous entretenir de nos affaires communes » ne peut déboucher que sur le risque de « concevoir la parlotte comme un instrument de travail ». Fermeté, donc. Il est toutefois quelque peu ébranlé par le débat. Il se sent en partie coupable et commente avec un rien d'hypocrisie, notant entre parenthèses : « j'évite de parler de *Ruy Blas* et de nos répétitions hâtives ; j'évite de parler de *Macbeth*, et de bien d'autres choses ». Mais ce n'est là qu'un aparté. Il n'occulte pas ses travers : il reconnaît que reconsidérer le fonctionnement du TNP provoque en lui « une réaction jalouse » ; la méfiance devient dès lors « un réflexe », sentiment « un peu mesquin ». Jaloux de son pouvoir, il supporte fort mal la contestation : « acceptons cet autre défaut » conclut-il. Mais il ne songe nullement à l'amender.<sup>1443</sup>

L'échange ci-dessus relaté a-t-il eu des effets ? Sans doute ; mais dans le sens d'un tour de vis supplémentaire. Fin décembre 1954 est rédigée une note - sorte de règlement intérieur - concernant tous les services du plateau et les comédiens. Elle définit avec la plus grande précision la responsabilité de chaque chef de service et ce afin « d'améliorer le fonctionnement du TNP ». Toutes les régies, le délégué des comédiens, le chef machiniste, chacun doit tenir un livre de bord et signaler à l'administration générale les problèmes rencontrés.<sup>1444</sup> Une telle minutie, quasi-maladive, est-elle excessive, superflue, voire risible ? Peut-être pas tout à fait quand on découvre dans une note de Rouvet la bévue suivante : « Projet Wilson pour le festival de Thonon les bains. Nous exigeons la présence d'une habilleuse de Chaillot ». Celle-ci se rend sur place avec les panières de costumes. Surprise : personne ; aucune affiche. Conclusion : « erreur d'un mois ».<sup>1445</sup>

On pourrait relever une autre manifestation de l'autoritarisme de Vilar avec l'épisode « Amis du TNP/Amis du théâtre populaire », épisode dans lequel il a joué un rôle peu glorieux. L'association des Amis du TNP voit le jour en avril 1952. Elle est présidée par Morvan Lebesque et dispose d'un bureau à Chaillot qui devient son siège social. A la suite de désaccords entre le président et les autres responsables, absorbés par d'autres tâches, Morvan Lebesque donne sa démission à Vilar sous le sceau du secret. L'association entre en sommeil.

---

<sup>1443</sup> Tout ceci in *Mo* 17-9-1954 et 23-9-1954, 144-9 passim.

<sup>1444</sup> « Note du 25-12-1954 », *CR2*, n° 47.

<sup>1445</sup> « Note », Rouvet, Avignon 1954, *CR2*, n° 52.

Inquiets, quelques membres du bureau sollicitent Vilar afin d'obtenir des éclaircissements. « Ceci ne vous regarde pas, c'est un secret entre Morvan Lebesque et moi » rétorque Vilar. S'ensuit une situation pour le moins confuse au cours de laquelle péripéties et rebondissements s'enchaînent. Le conseil d'administration, saisi par les membres du bureau désormais considérés comme dissidents, décide de convoquer une assemblée générale et de procéder à de nouvelles élections. Dès lors, l'accès au bureau du siège à Chaillot leur est interdit. Et avant la tenue de l'A.G, Vilar adresse un courrier aux responsables avec une liste des membres du bureau qu'il a lui-même constituée ! In fine les « dissidents » sont écartés et naît en 1953 l'association des Amis du théâtre populaire - les ATP - avec pour président Henri Laborde. Elle reprend pour son journal le titre de celui de Gémier : *Bref*.<sup>1446</sup> En 1954, elle regroupe « dix mille adhérents ».<sup>1447</sup> Le comportement de Vilar dans cette affaire plus ou moins obscure constitue en quelque sorte un déni du respect des pratiques démocratiques de la vie associative. « Que devient notre action juridique contre les ex-Amis ? Je désire qu'elle soit implacable » déclare-t-il à Rouvet.<sup>1448</sup> « L'association des Amis du TNP s'est sensiblement modifiée. [sic] Des différends s'étaient élevés entre elle et moi ». Vilar est un démocrate à condition que quelqu'un ou quelque chose ne vienne le déranger : « je tiens à garder seul les responsabilités qu'on m'a confiées » poursuit-il, et Dieu merci, la nouvelle association est gouvernée « par des gens raisonnables »<sup>1448</sup>, comprenons des gens qui ne lui poseront aucun problème.

Pour en revenir aux difficultés dues à l'excès de travail, en 1954 le régisseur-constructeur Demangeat annonce son départ... « Lassé, écoeuré (...) par l'emploi du temps absurde de ces derniers mois, Camille Demangeat m'annonce sa démission ».<sup>1449</sup> Il reste en poste jusqu'en septembre et les raisons de son renoncement sont, selon ses propres termes, « strictement personnelles ». L'homme n'a semble-t-il pas un caractère souple lui non plus. Rouvet l'a remarqué très tôt qui écrit à Vilar qu'il juge « anormal et regrettable » le ton de Demangeat à l'endroit des « administrations théâtrales des lieux où [ils] sont reçus, et il interroge : lui a-t-on rendu service en faisant si rapidement de lui « un roi intouchable et sacré ? »<sup>1450</sup> La réponse de Vilar se veut rassurante : certes, Jouvot savait qu'il faisait souvent sa mauvaise tête ; « mais avec lui, les choses s'arrangent toujours très correctement ».<sup>1450</sup> Il n'est pas sûr que les motifs du départ de Demangeat ne soient que personnels. Habitué aux

---

<sup>1446</sup> A. Vitez a été journaliste à *Bref* durant quelques mois en 1954.

<sup>1447</sup> Cf Bardot, op.c. 254 et 290-2 (Voir aussi *Comoedia*, 14-4-1953).

<sup>1448</sup> Cité par Bardot, op.c. 291.

<sup>1449</sup> *Mo*, 2-3-1954, 78.

<sup>1450</sup> Echange de Lettres Rouvet/Vilar, 19-2-1952, *CRI*, n° 35.

équipes artisanales, dans les jours précédant sa décision, il avait confié à Vilar « ne pas pouvoir s'habituer à travailler avec des brigades trop nombreuses ». Ce départ afflige Vilar : « sans toi, le travail scénique ne pourra être qu'autre chose », et il rappelle les qualités de ce collaborateur : savoir, expérience, dextérité. Mais il entrevoit d'autres explications au départ. Demangeat est un homme du passé en ce sens qu'il ne saisit pas la fonction du théâtre dans la société actuelle. « Es-tu certain que les vrais problèmes soient posés ailleurs ? » interroge-t-il. Or, pour le TNP, ces vrais problèmes ressortissent à « un théâtre social, un théâtre politique, un théâtre de masse », et c'est « chez-nous » qu'ils sont posés. Pour parfaitement exécuté qu'il soit, tout le reste « appartient au passé », aux « théâtres de chambre » où l'ouvrier et l'artiste « figent à perte de vue ». Dès lors, même s'il est rude à admettre, il y a là un constat de désaccord : « nous différons totalement en ce qui concerne le fonctionnement et le rôle actuels du théâtre ». Et selon sa coutume, Vilar ne peut s'interdire de donner la leçon : « la tâche qu'on ne peut pas lâcher », celle du théâtre populaire, elle est « une chance » : toute la différence entre lui, Vilar, et ceux qui renoncent.<sup>1451</sup>

« Demangeat est parti pour monter un bureau de scénographie » précise Saveron.<sup>1452</sup> A compter du premier septembre 1954, Adrien Le Marquet, adjoint de Demangeat depuis 1952, lui succède aux fonctions de régisseur-constructeur. Et voici que Saveron lui-même semble fragilisé. Vilar ressent la nécessité de s'entretenir avec lui : « il me paraît découragé » consigne-t-il. Songerait-il lui aussi à « démissionner » ? Et « invraisemblances de mon système », Collet, son adjoint, « garçon compétent et dévoué » gagne moins qu'un électricien ordinaire.<sup>1453</sup> Plus grave encore, Gischia, le conseiller et l'ami des premiers pas « boude ». Le peintre n'assiste pas à la générale de *Ruy Blas*, « aucune nouvelle depuis sept jours ». Vilar a jugé équitable d'indiquer sur l'affiche « costumes de Léon Gischia, dispositif scénique de Camille Demangeat ». A-t-il commis « une erreur » ? Bien mal lui en a pris, c'est bien là le motif de la bouderie. « Par voie administrative » adressée à Rouvet, il reçoit « une mise en demeure de Léon ». Gischia revendique haut et fort la signature de l'ensemble : « les décors de *Ruy Blas* ont été exécutés sous ma direction et je tiens à en assurer l'entière responsabilité ».<sup>1454</sup> Premier divorce en dix ans entre les deux hommes. Ce n'est pas seulement l'amitié qui est blessée, mais « le fonctionnement même de l'équipe technique (...) » qui est touché, note Vilar qui dépêche Rouvet en ambassade auprès de son

---

<sup>1451</sup> *Mo*, 2-3-1954, 79, passim.

<sup>1452</sup> Entretien, Avignon 15-7-1981.

<sup>1453</sup> *Mo*, 3/10-3-1954, 82 et 84.

<sup>1454</sup> *Mo*, 2-3-1954, 79-80.

compagnon.<sup>1455</sup> « Difficulté pour trouver un peintre pour *Macbeth* » écrit Vilar.<sup>1456</sup> Cet aléa le met dans l'embarras. Manessier, Pignon, Picasso ne sont pas libres. Restent Prassinos, Singer, Estève. Ce sera Prassinos.

Il convient également de revenir sur le cas Rouvet. Malgré l'estime réciproque qui lie les deux hommes et la convergence de vues sur bien des points qui les réunit, nous savons déjà que les rapports entre Vilar et Rouvet ne reflètent pas toujours l'harmonie. « Jean Rouvet me donne sa démission par lettre » consigne le directeur, lequel refuse.<sup>1457</sup> L'administrateur a parfois l'impression d'être tenu à distance - alors que nous avons pu mesurer l'importance qui est la sienne dans le rôle de confident. Ainsi en va-t-il du prélèvement lors de l'achat de l'appartement : Vilar a traité directement avec le comptable - mais craignait-il le désaccord de Rouvet ? Ceci « m'a un peu blessé » avoue-t-il, avant d'affirmer que l'affaire se serait mieux déroulée s'il avait été « mis dans le coup ». Quelles preuves d'attachement doit-il donc donner pour mériter une confiance sans faille ?<sup>1458</sup> La réponse de Vilar, qui tient à conserver son précieux administrateur en cette période de durs combats, est toute de nuances et d'encouragements. Sans doute est-il fort difficile de parvenir « à une sensibilité étale de patron et d'administrateur », mais il se veut rassurant : « vous manquez de confiance en vous » alors même que plateau et administration « comprennent désormais votre rôle, votre fonction et votre honnêteté ». Vilar sait combien Rouvet souffre s'il n'a pas « la tâche rude » ; toutefois, il souhaiterait le voir « moins travailler ».<sup>1459</sup> Quelques jours après, Vilar note avec satisfaction que « Rouvet a repris sa démission ».<sup>1460</sup> Un adjoint d'administration, William Blancheteau, secondera Rouvet, puis nous l'avons précédemment noté, arrivera en 1956 Sonia Debeauvais.

Fissures également dans la troupe. Les jeunes comédiens des premiers festivals d'Avignon - Jorris, François Chaumette, Hirsch, Le Poulain - ont peu à peu intégré la Comédie-Française. « Je souhaite la conserver dans la compagnie » dit Vilar à propos de Jeanne Moreau.<sup>1461</sup> La plus ancienne comédienne puisque présente à la Semaine d'Art en 1947, revenue au TNP en 1951 après un bref séjour au Français, le quitte définitivement en février 1953. Départ également de Négroni fin Juillet de la même année, et conséquence de

---

<sup>1455</sup> Gischia ne réapparaît qu'un an après, en mars 1955, avec *L'Etourdi* de Sorano. La bouderie a incontestablement duré.

<sup>1456</sup> *Mo*, 2-4-1954, 98.

<sup>1457</sup> *Mo*, 30-1-1953, 17.

<sup>1458</sup> Lettre de Rouvet à Vilar, 12-2-1953, *CRI*, n° 35.

<sup>1459</sup> Lettre à Rouvet, février 1953, *CRI*, 72.

<sup>1460</sup> *Mo*, février 1953, 23. (Après le 18-2).

<sup>1461</sup> *Mo*, 17-1-1953, 17.

l'affaire Planson, la compagne de celui-ci, Spira, renonce au TNP. Ces défections engendrent de nouveaux soucis pour Vilar. « Depuis mi-mars, difficultés à désigner une nouvelle Chimène » observe-t-il.<sup>1462</sup> C'est Monfort qui reprend le rôle et Minazzoli remplace Spira dans *L'Avare*. Tout comme il va peiner à attribuer le rôle de la reine de *Ruy-Blas* - il avait songé à Moreau. Il a pris contact avec Renée Faure : « deuxième entrevue. (...) Elle accepte toujours de jouer chez nous ». <sup>1463</sup> Fin décembre, le doyen du Français « a donné son accord de principe ». <sup>1464</sup> Brutale volte-face, « Renée Faure est malade » apprend Vilar. <sup>1465</sup> Du moins, c'est la version officielle. En fait, il semble que la sociétaire qui se voit à présent refuser l'autorisation de jouer au TNP - le cahier des charges prévoit cet échange de comédiens entre théâtres nationaux - et alors même que Vilar se montre prêt à adapter sa programmation à celle du Français, la sociétaire donc, en représailles refuse de reprendre les rôles pour lesquels elle était prévue à la Maison de Molière. Nous soupçonnons une explication à ce revirement soudain. Dans le même temps que Vilar conduit ces pourparlers, il apprend que ladite Comédie-Française tente de débaucher Sorano. Elle a pris contact avec l'impresario de celui-ci. « Accepterait-il de venir jouer chez nous » lui demande-t-on. Sorano confirme. D'où la colère de Vilar. Il proteste sèchement auprès de l'administrateur en ces termes :

« J'apprends que l'impresario de Daniel Sorano a été touché par la Comédie-Française. (...) Voilà des méthodes absurdes de théâtre à théâtre et qui sont une incorrection grave de la part d'un théâtre séculaire à un théâtre national ». <sup>1466</sup>

Nul doute que la découverte de l'inconvenance et la réaction de Vilar n'ont en rien facilité les approches. C'est dans ces conditions qu'il fait appel - nous l'avons mentionné supra - à Gaby Sylvia.

Le cas de Philipe a été précédemment évoqué. Après avoir informé le directeur du TNP qu'il serait « absent toute l'année 1955 » <sup>1467</sup>, il reviendra sur cette décision et jusqu'à l'automne de la même année jouera les rôles créés lors des reprises des quatre œuvres concernées. Mais de mars 1954 - *Ruy Blas* - à juillet 1958 - *Les Caprices de Marianne*, il ne participe plus aux pièces nouvellement réalisées. Pour Vilar c'est là la défection la plus grave, celle d'un des rares compagnons à adhérer à la mission populaire du théâtre, celle de son protégé, de son favori, de celui en qui il a fondé tous ses espoirs pour le triomphe futur du

---

<sup>1462</sup> *Mo*, 2-4-1954, 97.

<sup>1463</sup> *Mo*, 16-12-1953, 40.

<sup>1464</sup> *Mo*, 24-12-1953, 45.

<sup>1465</sup> *Mo*, 31-1-1954, 53.

<sup>1466</sup> Lettre au Directeur général de la C.F, janvier 1954, *CRI*, 68.

<sup>1467</sup> *Mo*, 12-3-1954, 88.

TNP. Il vit ce départ comme une sorte de trahison. Et il peut à présent lui avouer son mensonge de 1951 dans le but de le convaincre de rejoindre le TNP. Par l'intermédiaire de Rouvet, il lui rappelle lui avoir confié alors qu'il comptait sur des « concours financiers » - c'était avant le TNP - et ajoute : « si je ne t'avais pas menti en juillet 1951, tu aurais été sous contrat ailleurs ». Philippe n'aurait été « qu'un comédien de passage », comme « l'a été hélas Jeanne », comme va l'être « peut-être Sylvia, peut-être Maria », comme le serait sans doute Périer « vu ses obligations ailleurs ».<sup>1468</sup> Un nouvel exemple de l'art du mensonge vilarien à des fins de séduction et de persuasion. Mais à présent tout est jeté à bas. Et lors du retour de Philippe en 1958, Vilar est sans illusion. « Malgré son attachement profond à l'égard du TNP » il est persuadé que sa présence au théâtre sera « de plus en plus minime » pour la simple raison qu'il est « entre les mains du fric » et qu'il s'est laissé enchaîner « par le standing des dépenses ».<sup>1469</sup> La cause est entendue. Et perdue.

1954, une année particulièrement rude pour Vilar. « ça craque ! »<sup>1470</sup> Le voici « accablé par cette incertitude » : désormais le sort du TNP ne repose plus sur « une dizaine de femmes et d'hommes » mais uniquement sur « quatre ou cinq ». Rien de solide, rien d'acquis définitivement dans « ce métier de con ».<sup>1471</sup> Comme il est douloureux de voir quelques-uns parmi les meilleurs prendre « des décisions définitives et fermes ».<sup>1472</sup> Il accepte mal « l'absence de Philippe », le « non-retour de Moreau » ; le voici « furieux » contre eux, et irrité de ne pas parvenir à dissimuler « ses rancœurs », à gommer « ses colères secrètes » : sa « faiblesse de caractère » est soulignée par cette impuissance. Le constat respire l'amertume : « cette communauté de travail aura-t-elle existé en vain ? » Il ne parvient pas à s'y résoudre. Le plus esclave de tous, « c'est le patron », le patron qui est à la merci « des décisions des autres », de leurs caprices serait-il tenté de dire. Dans ces moments, le désarroi s'empare de lui. Alors, le soir, lorsque tous sont partis, dans le bureau de Rouvet-le-confident, « je m'abandonne et me livre » confesse Vilar ».<sup>1471</sup>

Il conviendrait également de revenir sur la fragilité de la santé de Vilar, car elle constitue un handicap et une difficulté supplémentaire non négligeable. Les inquiétudes qui s'ajoutent à l'excès de travail concourent à l'accentuer. Hospitalisé début juin 1952, il doit confier la mise en scène de *Lorenzaccio* à Philippe. Deux ans plus tard, en 1954 à Avignon, c'est la prestation pitoyable de *Macbeth*. Malade à en crever, « l'ulcère est à l'état de crise

---

<sup>1468</sup> Lettres à Rouvet, 9 à 11-12-1954, op.c. (Moreau, Monfort, Cararès).

<sup>1469</sup> Lettre à Vilar, 22-10-1958. (cf *CMJV*, n° 113, juillet 2012, 143).

<sup>1470</sup> *Mo*, 2-3-1954, 80.

<sup>1471</sup> *Mo*, 17-3-1954, 89.

<sup>1472</sup> *Mo*, 17-3-1954, 88.



maximum » a diagnostiqué le médecin, la souffrance le soustrait de l'indispensable effort de mémorisation du texte. Il joue Macbeth dans un état tel qu'il n'a pas conscience « d'interpréter quoi que ce soit ». Oubliant des répliques, sautant des scènes, le voici qui « erre sur le plateau », fantôme parmi les sorcières, attendant la fin du cauchemar.<sup>1473</sup> « Comment les autres comédiens ont-ils pu jouer ? » s'interroge-t-il<sup>1473</sup> « Mener à bien un boulot pour le plaisir des autres est une chose satanique » confie-t-il à Andrée Vilar.<sup>1474</sup> Le doute sur le bien fondé de sa « mission » traverse un instant son esprit : « théâtre populaire, que d'idioties on commet en ton nom » dès lors que « l'acte est la caricature du rêve ». <sup>1475</sup> Monotonie des répétitions, répulsion « à l'égard de la tâche quotidienne », voici Vilar « out ». <sup>1476</sup> Prisonnier d'un emploi du temps tyrannique, « somnambule », « amertume, lassitude, tristesse en [lui] s'accroissent ». <sup>1475</sup> Et aussi jouer ce « personnage out of joints » qu'est Richard 2 l'épuise. <sup>1477</sup> Il prend conscience qu'il devient « théâtralement fragile », un danger le guette, « l'impuissance ». Discrètement, il « tâte les parties sous la table » ; le voici rassuré, « elles sont toujours là ». <sup>1478</sup> La crainte n'exclut pas l'autodérision. Son impuissance n'étant qu'un mal factice, il peut poursuivre.

N'en concluons pas pour autant que cet état dépressif est pérenne chez Vilar. Si l'inquiétude le hante parfois, on pourrait tout autant multiplier les citations qui témoignent de sa joie, de son plaisir au travail, de sa totale satisfaction dans l'exercice de ses fonctions. « Il est des heures où j'ai l'impression qu'il fait beau sur le TNP », ou encore au sortir de la représentation, dans la nuit, « une sorte de bonheur m'enivre un peu » écrit-il en cette année 1954. <sup>1479</sup> Maintes fois il se réjouit de l'état d'esprit de l'équipe, de son ardeur à la besogne, de sa discipline, de son dévouement. En fait, on pourrait qualifier le comportement de Vilar de cyclothymique : l'enthousiasme succède brutalement à l'abattement. L'alternance de ses états lui permet in fine de rester fidèle à sa résolution, « ça ne fait rien, on continue ». <sup>1480</sup> Mais il va falloir s'adapter, « tout reconsidérer », inventer « un autre mode de travail ». <sup>1480</sup> Désormais, « tout est à revoir chaque année » : fonctionnement, composition de la troupe, rapports avec les associations, modalités d'appréhender l'ensemble des tâches... Car si les habitudes sont

---

<sup>1473</sup> *Mo*, 31-7-1954, 136 et 138.

<sup>1474</sup> Lettre à A. Vilar, juillet 1954, *CMJV*, n° 109, janvier-mars 2010, 36.

<sup>1475</sup> *Mo*, 8-6-1954, 134.

<sup>1476</sup> *Mo*, 17-2-1954, 71.

<sup>1477</sup> *Mo*, 18-12-1953, 42.

<sup>1478</sup> *Mo*, 29-3-1955, 182.

<sup>1479</sup> *Mo*, 21-4-1954, 107 ; 6-2-1954, 58.

<sup>1480</sup> *Mo*, 17-3-1954, 88.

utiles « un certain temps », s'arcbouter à un système est « une faute » et il faut savoir « changer de principe ». Se garder de toute forme de « stabilité », apprendre à se remettre en question dès lors qu'être sûr de soi n'est pas « une vertu ».<sup>1481</sup> Il reste à mesurer dans l'avenir du TNP si ces résolutions seront mises à exécution ou si elles restent lettre morte.

---

<sup>1481</sup> *Mo*, 3 au 10-3-1954, 84-85 passim.

## **Chapitre 7**

Le temps des moissons

ou

L'irrésistible ascension de Jean Vilar

1955-1963

*« Heureux les épis mûrs et les blés moissonnés. » (Péguy)*



### 7.1. Une compagnie pour deux entreprises

La période à étudier à présent court du milieu des années cinquante jusqu'en 1963, au départ de Vilar du TNP. Elle est incontestablement plus apaisée que la précédente.

Nous avons vu qu'à compter de 1954, le TNP est devenu l'unique gestionnaire d'Avignon. Les points notables concernant le festival n'abondent guère. Anecdotiquement, alors que d'aucuns ont un moment caressé l'espoir de présenter des œuvres lyriques dans la Cour d'Honneur, le maire tient à rassurer Vilar aussitôt sur le qui-vive : « la cour d'Honneur appartient au festival que vous avez créé seul. »<sup>1482</sup> D'autre part, en 1963, Vilar obtient le détachement de Puaux au titre de « collaborateur permanent » du festival, faisant de ce fidèle Avignonnais son « évêque » au Palais des Papes. « Saint Puaux l'admirable »<sup>1483</sup> : le pape laïque d'Avignon n'intronise Puaux – pourtant plus pourpre que violet – qu'évêque et non cardinal.

L'essentiel à relever comporte deux volets : la politique conduite à l'égard de la jeunesse et le développement des manifestations annexes. « L'accueil des jeunes est une des préoccupations essentielles des organisateurs » rappelle Vilar « dès 1955. »<sup>1484</sup> Chrystel d'Ornhjelm précise que cette année-là, le C E A I propose à Henri Laborde, directeur des CEMEA et président des ATP « d'organiser un accueil collectif de jeunes « durant le festival ». Elle ajoute que le maire « accorde une subvention » pour ce faire et met « à [leur] disposition » les établissements scolaires de la ville.<sup>1485</sup> Du dix-huit au trente et un juillet, c'est la première année des « Rencontres. » Les jeunes – dix-huit à vingt-cinq ans, venus de treize pays, hébergés dans les écoles transformées en dortoirs, sont encadrés par les équipes des CEMEA et regroupés en deux sessions d'une semaine – trois ultérieurement, leur nombre allant croissant. En 1960, on en dénombre deux mille originaires de quarante-deux pays.

Trois ans plus tard, en 1958, voit le jour le « Centre des jeunes » qui accueille à titre individuel ou collectif et propose également hébergement et pension à la journée à des garçons et des filles dans une fourchette d'âges quasiment identique à celle de la formule précédente : dix-huit à vingt-sept ans. Ce centre a pour but de suppléer l'insuffisance des

---

<sup>1482</sup> Lettre de Daladier à Vilar, 13-6-1958.

<sup>1483</sup> Mémento, 2-6-1965.

<sup>1484</sup> « Les rencontres internationales des jeunes », *Bref*, n°45, avril 1961. [TSP, 467].

<sup>1485</sup> Ch. d'Ornhjelm, op.c., *L'Herne*, 200-1.

places disponibles en Rencontres internationales. Enfin, une troisième organisation verra le jour plus tard dite « centre de séjour » destinée aux adultes à compter de vingt-cinq ans. Aux adhérents de ces trois types de regroupements, on propose une billetterie à tarif réduit pour les spectacles, des ateliers de sensibilisation au théâtre, des rencontres avec les comédiens, les techniciens, les administrateurs et des découvertes touristiques du Comtat. En 1963, il en coûte onze francs par jour pour l'hébergement et la nourriture, soit treize euros cinquante. « Deux mille participants », « trois mille chaque année depuis 1956 » : les chiffres fluctuant quelque peu sous la plume de Vilar selon les notes consultées.<sup>1486</sup>

Incontestablement, « en quelques années », des milliers de jeunes sont touchés. Un succès dont peut se féliciter Vilar, « une entreprise désintéressée » dont on doit la réussite au « dévouement des camarades des CEMEA. »

C'est aussi la période qui voit se mettre en place et se multiplier les manifestations culturelles, souvent en relation voire en prolongement de la programmation. Abandonné comme lieu de jeu, le Verger devient en 1954 le centre de ces activités : dialogues, débats, conférences, lectures d'œuvres, matinées poétiques s'y succèdent soit en fin de matinée, soit à dix-sept heures. A titre d'exemples, en 1958 Topart propose une lecture du *Rhinocéros* ; en 1961 on peut assister à une conférence sur *Antigone*, une autre à propos de Goldoni – Sophocle et *Les Rustres* étant à l'affiche ; ou encore écouter Jarre traiter de « Dix ans de musique au TNP », Gasc lire *L'Amant militaire* du même Goldoni, Mollien proposer *L'Ours et la lune*, la farce pour marionnettes de Claudel. Certaines de ces manifestations connaissent des succès d'affluence, « jusqu'à sept cents entrées » relève Balde.<sup>1487</sup>

Durant dix ans, Avignon se résume à la transhumance du TNP dans la cité papale. Les deux entreprises sont étroitement imbriquées, le TNP s'affirmant comme l'interface entre Chaillot et le festival. « L'administration du TNP fut celle du festival avec tous les services »<sup>1488</sup> rappelle Vilar : même troupe, mêmes équipes techniques et administratives dans un même lieu – la Cour d'Honneur – qui devient en quelque sorte une dépendance de Chaillot. Et même répertoire, quoi qu'en ait dit Vilar.

« Beaucoup d'esprits ont confondu la mission d'Avignon et la mission du TNP » affirmera-t-il plus tard ; confusion qu'il a lui-même cultivée, nous le verrons à propos du public. Au terme de sa vie, il tient donc à pratiquer une dissociation entre les deux, à affirmer l'originalité de chacune, à vouloir coûte que coûte les différencier. Pour ce faire, il bâtit son

---

<sup>1486</sup> *Avignon, 20 ans de festival*, Dedalus, Avignon, 1967, 6. (CF aussi Mémento).

<sup>1487</sup> Georges Balde, *Les Lettres françaises*, 31-8-1961.

<sup>1488</sup> « Où vont les festivals ? » *Janus*, 1964. (*TSP*, 471).

argumentation sur le répertoire : « le TNP, c'était un théâtre politique » ou à tout le moins un théâtre « engagé dans des querelles de toutes sortes. »<sup>1489</sup> Et de citer *L'Alcade de Zalamea*, *La Paix*, *La Guerre de Troie*, *La Mort de Danton*, *Antigone*, *Lorenzaccio*, « autrement dit les plus anciennes, les plus dites classiques », mais aussi « les plus modernes », comme *Mère Courage* et *Nucléa*. A contrario, il présente Avignon comme « lieu de rencontres pacifiques », de « confrontations des idées et des styles ».<sup>1489</sup>

Cette argumentation suscite quelques remarques. Tout d'abord si Chaillot a bien été un lieu de noises, souvenons-nous que dans la même période Avignon a connu les siennes et n'a pas toujours été un havre ni de sérénité ni de concorde. Examinons à présent le temps fort du propos, le répertoire : il est le même à Chaillot et à Avignon durant les années considérées. Soit dit en passant, avec les pièces dites « politiques » citées – et il en omet une d'importance, *Arturo Ui* – Vilar propose là une image bien réductrice de son répertoire, mais sans doute afin de mieux fonder son argumentation. Qu'en est-il exactement ? *La Paix*, *Nucléa* et *Arturo Ui* mises à part, toutes les autres ont été présentées et à Chaillot et à Avignon. Mieux, nombre de celles retenues – *Lorenzaccio*, *Antigone*, *L'Alcade de Zalamea*, *La Guerre de Troie* ont vu le jour non à Paris mais à Avignon. Par quel enchantement, par quel miracle ce répertoire prendrait-il une coloration politique à Chaillot ou dans les banlieues, mais deviendrait idéologiquement, aseptisé dans la Cour d'Honneur ? Car lorsque Vilar fait d'Avignon « un lieu de confrontation des idéologies », n'est-ce pas l'admettre dans le domaine du politique ?<sup>1489</sup> A moins que la touffeur de l'été du Comtat ou les fantômes papaux soient de nature à apaiser les esprits... L'argumentation fondant ce *distinguo* ne convainc guère.

Si Avignon a bien été le théâtre d'une confrontation « des idées et des styles »<sup>1489</sup>, ce n'est pas au cours de ces années – le TNP y étant seul – mais plus tard, à partir de 1966 lorsque le directeur du festival inaugurera une politique d'invitation de compagnies. Et si Chaillot et Avignon montrent des différences, ce n'est ni au niveau du répertoire, ni durant la période 1954-63 au cours de laquelle le clivage Chaillot/discorde et Avignon/concorde est une vue de l'esprit a posteriori. Dernier point, à propos du répertoire d'Avignon, il convient de nuancer une autre affirmation de Vilar annonçant que « depuis le début » le festival a obéi à la « fidélité à certains principes » dont celui de la promotion « d'œuvres nouvelles »<sup>1490</sup>. C'est à la fois vrai et faux. Vrai avant le TNP : en cinq ans, hors reprises, six œuvres sur douze sont des œuvres contemporaines. Mais après 1951, l'affirmation s'avère inexacte. Les œuvres du répertoire dominant de manière écrasante, mises au part *La Ville* et *Thomas More*, auxquelles

---

<sup>1489</sup> « Notes – mémoire pour les journalistes », mai 1971.

<sup>1490</sup> « Le 23<sup>e</sup> festival d'Avignon », conférence de presse, 14-3-1969. (*TSP*, 494.)

il convient d'adjoindre quelques reprises : *Mère Courage*, *Œdipe*, *Meurtre dans la cathédrale*.<sup>1491</sup>

Ces points éclaircis concernant Avignon, dès lors que le festival n'est plus qu'une succursale du TNP et en dépit de projets un peu fous qui traversent de temps en temps l'esprit de Vilar – comme celui de 1962 dans lequel il imagine un « théâtre de bois » qui pourrait devenir « un théâtre moderne de plein air » à flanc de colline à Saint-Paul de Vence, « Wilson prenant Avignon et moi Saint-Paul »<sup>1492</sup> - c'est bien du côté de Chaillot qu'il convient à présent de partir à la recherche des innovations annoncées.

Une première observation : Vilar ne parvient pas à se départir de la dispersion. Voici qu'il se fait tancer par Casarès dès lors qu'il s'agit de préparer *Phèdre* – comme l'avait fait Philippe à propos de *Ruy Blas*. Elle pose ses conditions avec fermeté avant même la signature du contrat. Après avoir résumé toutes les causes qui font « que nous sommes parfois à la limite de l'épuisement » dit-elle, elle énonce ses exigences : distribution arrêtée avant son engagement ; une semaine de travail sur le texte début mai 1957, semaine « où vous serez présent en personne et en esprit » précise-t-elle au régisseur ; enfin avant la première, quinze jours exclusivement consacrés aux répétitions. Parce qu'ils ont parlé ensemble de ce projet, que l'un comme l'autre le craignent, il est indispensable qu'elle « y mette quelques conditions. »<sup>1493</sup>

Plus préjudiciable, le danger de travail « usinier » déjà mentionné précédemment perdure et même s'accroît : « le hard-labour a repris pour certains »<sup>1494</sup>. Côme/Vilar constate que l'équipe est toujours prisonnière de cet « emploi du temps usinier »<sup>1495</sup>. Pour le patron, les vacances d'août se réduisent à la lecture, « trente à quarante œuvres » certains étés – c'est véritablement « du masochisme »<sup>1496</sup>. Le temps des exploits au TNP se poursuit – voulait-on un Marivaux ? « En dix-huit répétitions on vous le présentait »<sup>1497</sup>. En quatre répétitions, on ajuste *Les Caprices de Marianne* à la scène de Chaillot, faisant en quatre jours « ce qu'il faudrait faire en dix », et tout penaud Vilar de conclure : « un exemple que je n'aurais pas voulu donner »<sup>1498</sup>. Le Berliner lui-même « a été stupéfait » en apprenant que le

---

<sup>1491</sup> CF annexe « Spectacles présentés par Vilar – ordre chronologique ».

<sup>1492</sup> « Cahier 2 » août 1962.

<sup>1493</sup> M. Casarès, Lettre à Vilar, décembre 1956. (CF *CMJV*, n°98, avril-juin 2006).

<sup>1494</sup> *Mo*, début janvier 1955, 181.

<sup>1495</sup> *CHR*, 310.

<sup>1496</sup> *Mo*, avril 1955, 200.

<sup>1497</sup> *Mémoire*, op.c., 246. (*Le Triomphe de l'amour*).

<sup>1498</sup> Note, 16-11-1958.



TNP n'avait répété *Arturo Ui* que quatre semaines, « alors qu'il avait mis lui, six mois »<sup>1499</sup>. Vilar prétend freiner les ardeurs de Rouvet qui exige toujours plus au plan de la production, et il mesure l'évidente conséquence de cet emballement : « la maison se mécanise »<sup>1500</sup>. Le risque de la standardisation se profile à l'horizon. On fabrique de la série ; on sert du Vilar, d'autant plus aisément que la machine à prouesses tourne à plein régime : « nous devenions de véritables petits virtuoses du savoir-faire théâtral. »<sup>1501</sup>

Ceci n'échappe pas à certains observateurs. Parinaud relève l'absence de Paris du TNP sept mois sur douze ; sa propension à jouer pour les associations à guichets fermés, avant de conclure : « fini le travail de conquête » du TNP, lequel apparaît « un peu bourgeoisement installé dans sa réussite »<sup>1502</sup>. A l'automne 1956, le ton monte entre Vilar et Rouvet, lequel une nouvelle fois menace de partir. Vilar riposte. Après cinq années de TNP, il constate que « même admirablement monté », *Le Mariage de Figaro* réalisé durant l'été, ce n'est pas autre chose que *Le Cid* ou *Lorenzaccio* : « ce genre de travail, le TNP a prouvé qu'il savait le faire » ; d'où sa question : « je sais qu'il faut se dire : continuerons-nous ainsi » ? Pour lui, c'est non.<sup>1503</sup> Il exige du temps libre, du temps pour la réflexion : « le jeu, je veux dire la recherche, est ailleurs ».<sup>1503</sup> Et il réitère – thème récurrent chez Vilar – la pensée empruntée à Balzac : l'oisiveté est le travail de l'artiste. Il revendique le temps consacré à la rêverie, à l'imagination, toutes choses indispensables à la fécondité future nourricière de la création.

Autre point : « reprendre toute l'équipe en main »,<sup>1504</sup> selon la formule de Côme devient une urgente et stricte nécessité. Mais comment se défaire des « habitudes », se garder de toute forme de « stabilité » sans pour autant mettre l'entreprise en péril ? Vilar aborde ces réformes avec la plus grande réserve, car si « rien n'est fixe » en matière de théâtre, « rien ne peut être modifié sans quelque danger ».<sup>1505</sup> Préfèrerait-il une injustice à un grand désordre ? Il affirme qu'il a « souvent rêvé d'un TNP à responsabilité collective ».<sup>1505</sup> Toutefois nous avons déjà constaté combien il reste hostile à un gouvernement par la base – une autre manifestation des contradictions de Vilar. D'ailleurs, « le régime de tutelle » s'y oppose qui ne reconnaît qu'un seul responsable, le concessionnaire. C'est la stricte vérité. Mais on serait tenté de se demander s'il ne s'abrite pas derrière cet argument d'ordre administrato-juridique

---

<sup>1499</sup> Note, sd.

<sup>1500</sup> Note, 16-11-1958.

<sup>1501</sup> *Mémoire*, op.c., 246.

<sup>1502</sup> « Je lutterai contre le succès », entretien avec A. Parinaud, *Arts*, 10-2-1958.

<sup>1503</sup> Note à Rouvet, novembre 1956, *CR2*, n°84.

<sup>1504</sup> *CHR*, 310.

<sup>1505</sup> « Rapport général aux comédiens », 5-9-1960. (*TSP*, 312).

pour déjouer toute revendication excessive. Il le rappelle d'ailleurs fréquemment : le patron, c'est lui, et le déficit, c'est pour lui. « Reconsidérer l'activité globale » d'une maison désormais « solidement assise »<sup>1506</sup> comme il s'y invite en 1958 constitue pour lui un véritable nœud gordien qu'il ne parvient à trancher qu'avec difficulté. Ce n'est qu'à la toute fin des années cinquante que l'on perçoit les premiers indices des innovations.

Par le passé, par choix ou par contrainte, Vilar a confié des mises en scène à quelques-uns de ses acteurs. Elles sont d'ailleurs restées relativement rares, de l'ordre d'un tiers de 1951 à 1957. Si certaines ont été conduites avec bonheur – celles de Philipe, de Sorano – d'autres ne l'ont pas tout à fait convaincu. En particulier la mise en scène du *Médecin malgré lui* dont il ne retient rien : ni la musique qui manque de vivacité, ni les éclairages parfois approximatifs. A la décharge de son jeune camarade, il convient que régler « une comédie-farce » est œuvre délicate. Car « le gros, l'invraisemblable » se doit de paraître toujours « vraisemblable » ; et aussi que l'immensité du plateau de Chaillot « refuse l'œuvre ». Ceci concédé, il relève : mauvaise utilisation de l'espace ; erreurs de mise en place ; manque de réalisme dans le jeu des acteurs « pas assez drus » et qui surjouent sans cesse : « pourquoi tous ces gags ? On ne voit plus que ça ». Il suffit de laisser à Molière « ses effets ». Agir différemment « est dangereux. Et putain ».<sup>1507</sup> Constatant qu'il n'avait pas réussi à trouver « le ton de la farce » et que Vilar avait « sans doute raison », Darras confiera plus tard : « j'en ai pris plein la gueule ».<sup>1508</sup> Quelques expériences peu heureuses éveillent la vigilance de Vilar. Confier des mises en scène peut s'avérer périlleux ; Chaillot est une scène piègeuse. C'est bien le sens de la remarque qui suit : « il est vrai que je suis un de ceux les plus experts à diriger des comédiens sur cette scène ». Et il en tire une leçon : « en 1959, les mises en scène ont été un peu trop confiées ».<sup>1509</sup>

En effet, absent une saison entière – il ne régit aucune œuvre à Chaillot de juillet 1958 à juillet 1959, mais la mise en place de l'expérience du Récamier peut expliquer du moins en partie ce désengagement, Vilar toutefois entend passer à un autre type de fonctionnement à l'aube des années soixante. Parce que « l'artisanat scénique » est en perpétuelle évolution, il propose « une collaboration plus poussée que notre ancienne formule ». Qu'était celle-ci ? Elle reposait essentiellement sur la rencontre des différentes techniques sous la férule d'un « factotum ». Elle ne suffit plus. Il s'agit à présent de l'accentuer, de la radicaliser, de mettre

---

<sup>1506</sup> « Je lutterai contre le succès », op.c.

<sup>1507</sup> *Mo*, 13-2-1954, 66-68 passim.

<sup>1508</sup> J.P Darras, « témoignages des comédiens », colloque centre Pompidou, 22-5-1991.

<sup>1509</sup> Déclaration, 14-4-1959, in « note » de Rouvet, *CR3*, n°327.

sur pied « un principe de travail nouveau » fruit de l'expérience acquise : une formule de « travail collectif », c'est l'innovation que propose Vilar<sup>1510</sup>. Il faut reconsidérer globalement l'ensemble des composantes de l'entreprise dans un souci de constante mise en commun de la réflexion et de la pratique : les régies, la troupe, l'administration, mais encore la prospection des œuvres, le travail avec les associations, jusqu'à l'école, le journal *Bref*, les relations avec la presse et la publicité que Vilar nomme toujours « la propagande ». Son efficacité doit permettre d'effacer deux dangers majeurs qui menacent depuis quelques années le TNP, à savoir « la dispersion » et « la perte de temps ». Dès lors sera établie au sein de l'entreprise « une sorte de contrat social ».<sup>1511</sup>

Parfois la nécessité fait loi. Le décès de Philipe anéantit les projets de la saison 1959-60 qui devaient reposer sur *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour*. « Ces difficultés m'ont confirmé que nous devions faire davantage de travail d'équipe » note Vilar qui poursuit : « dorénavant nous signerons sans doute les œuvres à plusieurs ».<sup>1512</sup> Concrètement il met en place « le collectif de régie » envisagé dès le début de la saison 1960-61 pour presque toutes les pièces nouvelles. Ainsi *Arturo Ui* est régi par un groupe composé du régisseur général de Kerday, de Wilson, de Vilar, d'Acquart et de Saveron.<sup>1513</sup> Observons toutefois que programmes et affiches portent toujours la mention « régie de Jean Vilar ». Suit la période des co-mises en scène : Vilar et Riquier pour *Roses rouges pour moi* ; Jarre et Vilar pour *Loin de Rueil* ; Riquier et Vilar pour *L'Alcade de Zalamea* et Mollien et Vilar pour *Les Rustres*. Une réserve toutefois : les trois dernières régies de Vilar au TNP, de décembre 1961 à mai 1963 – *La Paix*, *La Guerre de Troie* et *Thomas More* – échappent à ce fonctionnement. Serait-il si terrible de chasser les vieilles habitudes ? Ou Vilar éprouve-t-il des difficultés à mettre en pratique les innovations pourtant jugées indispensables ? D'autant que jouant les rôles importants dans ces trois œuvres, la co-mise en scène eût pu s'imposer. Trouverait-on dans cette sorte d'incapacité à déléguer dans la durée la réponse à cet autre projet non abouti de 1962 d'un centre d'information et de recherche, « le petit club TNP » composé des responsables administratifs, techniques et des metteurs en scène ?<sup>1514</sup>

---

<sup>1510</sup> « Il ne faut pas dire », août 1960. (*Bref*, journal des ATP est devenu en décembre 1956 le mensuel du TNP semble-t-il pour des raisons financières. Mais peut-on exclure l'hypothèse d'un souci de contrôle direct du titre ?)

<sup>1511</sup> Cf 1510.

<sup>1512</sup> « Dix ans de TNP », revue *Doc*, n°11, 1961.

<sup>1513</sup> Note, 1960. (*JVPLM*, 236).

<sup>1514</sup> Note, août 1962.

Un autre sujet abordé au cours de ces années-là concerne les personnels du TNP. Vilar multiplie les notes qui soulignent le souci permanent de conduire une réflexion visant à redéfinir fonctions, rôles, statuts de l'ensemble des équipes, et ce dans une perspective de plus en plus novatrice, voire radicalisée.

La note de mai 1957 s'adresse uniquement à la troupe. Il s'agit de revoir les contrats des acteurs au plan pécuniaire, suite à une rencontre en décembre 1956 entre leurs délégués Casarès, Wilson, Noiret, Schlessier – et Vilar. Les comédiens ne sont plus distribués systématiquement dans toutes les pièces et dès lors, malgré le fixe mensuel de cinquante mille francs<sup>1515</sup>, ils perdent des feux et de ce fait se plaignent « d'un léger manque à gagner ». Le fixe « exprimait un lien de justice entre les comédiens ». Il se révèle inefficace. A leur demande il est donc supprimé. Vilar propose les nouvelles dispositions suivantes :

- Le fixe est transformé en un « minimum mensuel » indexé sur les augmentations du coût de la vie.<sup>1515</sup>
- Les nouveaux contrats prennent effet au premier juin 1957 et non plus au premier septembre.
- Les tarifs des feux sont augmentés.

Il s'ensuit une augmentation de la masse salariale, « la dépense pour le TNP est grosse ». <sup>1515</sup> Dès lors, Vilar exige une contrepartie : le préavis de démission du TNP passe de trois à six mois. Par ailleurs, afin de pallier le risque d'indisponibilité d'un comédien, ce qui provoque une perte sèche, il est demandé à chacun d'apprendre et de répéter un rôle de chaque œuvre. Autrement dit Vilar instaure le régime des doublures.<sup>1516</sup>

Une nouvelle règle est établie en ce qui concerne les participations extérieures au TNP – radio, télévision, cinéma. Il convient d'en limiter le nombre parce qu'elles constituent « un art néfaste à l'art du comédien » en asséchant « la sensibilité, notre capital ». Plus d'engagement sans l'accord écrit du directeur : « vous êtes liés par priorité au TNP » rappelle Vilar qui décide d'un courrier adressé aux directeurs de la radio et de la télévision pour les informer de cette nouvelle disposition.<sup>1517</sup>

Nouvelle note de Vilar en août 1960, adressée celle-ci à l'ensemble des personnels<sup>1518</sup>. Après avoir rappelé le bilan de neuf années, il entend définir une orientation nouvelle et

---

<sup>1515</sup> Note aux comédiens, mai 1957. (Minimum de 80.000 francs selon Coussonneau, entretien 23-5-1991, soit respectivement 907€ en 1956 et 1224€ en 1958).

<sup>1516</sup> Et de citer l'exemple de la déprogrammation de *L'Etourdi* au Creusot en avril 1957 pour cause de maladie de Sorano, déprogrammation qui eut « un effet catastrophique ». Depuis novembre 1956, pour cette raison d'indisponibilité, « les pertes sont évaluées à trois millions », soit 52800€).

<sup>1517</sup> Note aux comédiens, op.c. (1 à 7, passim).

<sup>1518</sup> « Il ne faut pas dire », op.c.

dessiner en quelque sorte une éthique du TNP. C'est « dans la douleur et la misère » qu'il a créé ce TNP – et aussi Avignon. Sa « plus profonde satisfaction » n'est pas d'avoir interprété tel rôle ou réalisé telle œuvre, mais bien d'avoir jeté toutes ses forces dans « la conquête d'un public populaire ». La tâche qui incombe à tous à présent ne consiste pas seulement à maintenir ce rapport entre le TNP et son public, mais aussi à « le défendre comme notre bien. » Voilà « le devoir absolu ». Dès lors suit une sévère mise en garde contre tout ce qui pourrait être de nature à ternir l'image de la maison, de « sa » maison : « respect absolu à l'égard du théâtre auquel vous appartenez », tel est le mot d'ordre. Et Vilar de dénoncer les confidences de tel ou telle, les rumeurs, les parolotes de fond de bistrot : « celle-ci s'en va » ; « le patron est malade » ; « comment pourrais-je bien jouer dans un spectacle aussi rapidement monté »... autant de confessions désobligeantes dont les échetiers de la presse font « leurs choux gras ». Vilar condamnera désormais avec une extrême sévérité de tels comportements s'ils devaient perdurer : « je n'ai pas le droit de laisser ternir notre travail ». Il est de son « devoir » de défendre « la maison », de faire « respecter son passé et préserver son avenir ». Membres actuels du TNP ou anciens, parfois partis attirés par « le fric et la célébrité », que chacun se taise : « respect donc in domo et extra-muros à l'égard du TNP. A bon entendeur salut ». D'une jalousie extrême – sans doute avec quelque raison – à l'égard de son entreprise, de sa réussite, Vilar fait de cette partie de la note un nouveau plaidoyer pro domo. Voici en quelque sorte le TNP sacralisé.

Ces recommandations effectuées, il développe une vision nouvelle du rôle dévolu à son personnel. Comédiens, techniciens, administratifs, tous sont « au service d'un théâtre à mission populaire ». Conduisant cette logique à son terme, il veut créer « une nouvelle mentalité ». Il leur propose de devenir des « militants », des militants de « la cause populaire du théâtre ». Car un artiste qui ne travaille que dans une perspective de réussite strictement individuelle constitue un danger : danger pour « ses camarades », danger pour « la réalisation scénique », et donc un danger pour « le théâtre qui le garde ». Foin de l'individualisme. C'est ce que Vilar nomme « prendre un virage sec ». Cette notion de « collaborateur-militant » est à mettre en relation avec les perspectives nouvelles proposées par le directeur du TNP la même année concernant l'Ecole, appelée désormais à former des apprentis comédiens militants comme nous l'avons constaté supra.

Le « Rapport général aux comédiens »<sup>1519</sup> de début septembre 1960 s'inscrit dans le droit fil de ce qui précède. Il précise le contenu et les modalités du militantisme. Il s'agit

---

<sup>1519</sup> Daté du 5-9-1960. (*TSP*, 311-312. Publié dans *Esprit*, n° spécial, mai 1965. Cette note est très souvent redondante à « Il ne faut pas dire », particulièrement pour la deuxième partie de cette dernière).

d'aller au contact du public populaire dans les locaux des CE, des associations et par le dialogue, le débat, l'échange, la lecture de textes... « transmettre ce grain de savoir que d'autres vous ont transmis ». A coup sûr cette tâche nouvelle à inventer pour beaucoup, Vilar la sait délicate, lui qui la pratique depuis des années. D'ailleurs, et il ne l'ignore pas, tous ne deviendront pas ces militants qu'il souhaite. Il faudra en ressentir d'abord « le goût », « le besoin », la motivation dirions-nous aujourd'hui. Ensuite, il sera indispensable d'acquérir une formation, « bien préparer » dialogues et lectures et donc, dans un premier temps, il conviendra « de faire appel aux anciens » pour guider les novices ; et certains feront leurs premières armes avec Vilar. N'est-ce pas là la mission du TNP depuis ses débuts ? C'est « cette mission que je vous propose de développer plus encore » écrit Vilar : apporter à autrui savoir et plaisir. Est-il persuadé d'être entendu ? D'avoir assez de conviction pour emporter l'adhésion à cette proposition bien idéalisée ? Les leçons de scepticisme apprises de Montaigne sont toujours présentes à son esprit et le ramènent souvent de l'utopie à la réalité. « Je sais que je prêche un peu dans le vent » confesse-t-il ; mais ses désillusions « sont loyales »<sup>1520</sup>. Sans doute a-t-il déçu parfois, même « blessé des amitiés », mais il a donné à ce théâtre populaire « beaucoup plus de sa vie » que certains peuvent imaginer<sup>1521</sup>. Notons que cette politique de contacts avec le public des associations connaît un certain succès : une soixantaine d'interventions est programmée pour la saison 1962-63. Il faudra donc amplifier « la venue de certains camarades » dans les locaux des groupements.<sup>1522</sup>

Au cours des dernières saisons, Vilar arrête des décisions importantes. Constatant que la troupe a toujours « mué entre 1952 et 1960 », il envisage un renouvellement complet de « l'équipe de comédiens »<sup>1523</sup>. Ceux qui sont présents depuis des années doivent partir pour courir leur chance et tenter l'aventure à leur tour, « en tant qu'acteurs ou metteurs en scène ». <sup>1524</sup> Il n'est pas bon pour la carrière d'un acteur de séjourner trop longtemps « dans le même théâtre »<sup>1525</sup>. Mollien se souvient : « il faut que tu partes » lui dit Vilar en 1962<sup>1526</sup>. Partir et revenir, ce que Vilar nomme « des fidélités ». Et rupture totale avec le principe qu'il a toujours défendu et appliqué jusque-là : « plus de troupe à l'année »<sup>1527</sup>, rien que des

---

<sup>1520</sup> Rapport général aux comédiens, op.c.

<sup>1521</sup> « Il ne faut pas dire », op.c.

<sup>1522</sup> Tableau de service, octobre 1962, 129.

<sup>1523</sup> Mémento pour le livre TNP, 1960.

<sup>1524</sup> Note pour Avignon 1962 et saison 62-63, avril 1962.

<sup>1525</sup> « La douzième saison », conférence de presse, octobre 1962. (*TSP*, 276).

<sup>1526</sup> Mollien, entretien, Paris, 22-5-1991.

<sup>1527</sup> Cf 1525.

« fidélités » ; nouvelle trace de contradiction ? Désormais les comédiens sont engagés pour une pièce, ce qui permet de réaliser des économies. Autre nouveauté d'importance : durant la saison 1962-63, Wilson assumera désormais les doubles fonctions de « directeur de la scène et de régisseur ». Ce sont là « des responsabilités considérables », responsabilités que « nul autre n'a eues avant lui »<sup>1528</sup>. Ce sont là les prémices d'un départ. Vilar aurait-il pris sa décision dès l'automne 1962 ?

La période considérée est aussi celle des renoncements. Renoncement aux tournées dans les banlieues en avril 1957, « après sept ans de pratique incessante » rappelle Vilar<sup>1529</sup>. Elles étaient pour tous « épuisantes ». Le TNP ne pouvait plus « mener de front ces tournées harassantes et Chaillot » ; certaines saisons « nous nous sommes tués à la tâche » ne craint-il pas de déclarer. Il aurait fallu augmenter le nombre de comédiens, doubler le matériel, obtenir « une subvention triplée »<sup>1530</sup>. Nous avons précédemment rendu compte des conditions déplorables dans lesquelles étaient organisées ces représentations, le sous-équipement des « salles des fêtes », les déficits qu'elles engendraient. Aucun effort n'a été fait en sept ans pour édifier des théâtres en banlieue, ou du moins pour améliorer les scènes existantes. C'est à la lumière de ce déficit d'équipements qu'il faut comprendre cette décision : « Je ne reprendrai mon travail en banlieue que lorsque l'Etat acceptera de construire des théâtres » précise Vilar en 1958.<sup>1531</sup> Sur les plateaux de banlieue, Côme ressentait « la vanité et l'inutilité de sa tâche ». Les répétitions, les actions, les jeux, « l'éclat du texte, la pertinence de la leçon » de la pièce, tous ces éléments « lui paraissaient alors évanouis »<sup>1532</sup>. Héritage direct du travail de pionnier de Vilar en banlieue, il faudra attendre près d'une dizaine d'années pour voir certaines villes de la périphérie se doter de salles de théâtre.<sup>1533</sup>

Renoncement également aux grandes tournées à l'étranger. Décision qui comporte des risques, Vilar le sait qui rappelle : « nous sommes sept mois sur les routes », mais financièrement, « il est important que nous ayons des recettes ».<sup>1531</sup> Ces absences très longues – six à huit semaines parfois – usent la troupe, fatiguent les corps, affaiblissent les esprits rongés par le mal du pays, créent des tensions. « J'ai exigé que le rythme des représentations restât humain (...). J'appréhende la multiplicité des réceptions » consigne Vilar en 1957.

---

<sup>1528</sup> Lettre aux associations, 28-9-1962. (*Bref*, n°59, octobre 1962).

<sup>1529</sup> Rapport général aux comédiens, op.c., 320.

<sup>1530</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959.

<sup>1531</sup> « Je lutterai contre le succès », op.c.

<sup>1532</sup> *CHR*, 226-7

<sup>1533</sup> Voir Ph. Madral, *Le Théâtre hors les murs*.

« Heureusement Rouvet y a veillé »<sup>1534</sup>. Ces sollicitations officielles auxquelles il est bien souvent délicat de ne pas répondre au risque de blesser agacent Vilar : « sommes-nous des comédiens ou des chargés de mission ? »<sup>1535</sup> Les tournées dans les pays de l'Est – quatre de 1954 à 1958 – sont au moins bénéfiques en un point pour Vilar à titre personnel. Estampillé à présent à gauche, séduit incontestablement par les thèses du socialisme, il tire profit de ces séjours pour scruter dans les moindres détails la vie quotidienne dans ces Etats. L'examen de la réalité fait naître doute et scepticisme. Grand admirateur de Lénine – « Génie, hauteur d'esprit, implacable sens critique » - Oulianov est « le seul homme qui parvienne à [le] convaincre de l'absurdité de l'anarchie »<sup>1536</sup> ; mais il n'en reste pas moins très sévère à l'endroit des responsables politiques : « vous changez les tabous, vous ne changez pas le style des dévotions ». Sont-ce vraiment des « socialistes ? » Tout au plus « des serviteurs de pharaons », car « vous embaumez, vous divinisez ». Et de réciter à leur intentions une « petite prière laïque et athée du petit esprit » :

« Camarades, je vous en supplie, ne contraignez jamais personne au devoir (...). De nombreuses maladies infantiles du communisme – et pas seulement le gauchisme – sont chroniques ».<sup>1537</sup>

Et parce que la réussite du TNP « a été prise sur le capital humain », Vilar juge qu'il devient indispensable de passer « à une méthode plus sage ».<sup>1538</sup> La décision est arrêtée en 1959 : « le TNP sera sédentaire pendant deux ans ».<sup>1539</sup> Effectivement, on ne recense qu'une semaine à Buenos Aires en septembre 1960 à laquelle s'ajoutent quelques rares sorties européennes. Les tournées reprendront en 1961 : une semaine en avril à Mexico puis Moscou, Roumanie, Pologne de mi-septembre à mi-octobre. Plus rien durant les deux dernières saisons.<sup>1540</sup> Il était devenu indispensable de recentrer le TNP « un peu plus à Paris ».<sup>1539</sup> Mais le risque encouru s'est avéré réel : « nous avons abandonné nos grandes tournées à l'étranger » afin de mettre en route le Récamier et de répéter sereinement *Le Crapaud-buffle* rappelle Vilar : « nous y perdîmes tout : argent, prestige, réputation ».<sup>1541</sup> Le moment est donc venu d'étudier cette nouvelle aventure.

---

<sup>1534</sup> Note aux participants à la tournée d'Amérique du Sud, 8-7-1957.

<sup>1535</sup> *Mo*, 29-3-1955, 182.

<sup>1536</sup> Lénine, *La Maladie infantile du communisme*, éditions de Moscou. (Ouvrage acheté à Prague).

<sup>1537</sup> *Mo*, 29-3-1955, 190-2 passim.

<sup>1538</sup> « Je cherche un poète violent », op.c., 216.

<sup>1539</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959, op.c.

<sup>1540</sup> CF annexe « spectacles présentés par Vilar – ordre chronologique ».

<sup>1541</sup> *JVPLM*, 219. (CF *L'Avant-scène*, n°294).



## 7.2. La tentative du Récamier : un échec ?

Nous avons vu Vilar espérer une petite salle à Chaillot. En 1957, il croit la chose possible : « le projet n'est pas abandonné ». Une salle de répétitions, mais qui éventuellement pourrait fonctionner comme un petit théâtre de deux cents places est envisagée près du musée de la Marine, même si l'idéal serait une jauge de cinq à six cents places. L'aménagement du lieu coûterait dans les trente millions, « plus de la moitié de la subvention annuelle ». Vilar dit son espoir d'obtenir les crédits nécessaires : « je n'ai aucune raison d'en douter ».<sup>1542</sup> Ils ne viendront jamais. Le but visé par le directeur du TNP est de réparer « une lacune grave », jouer et défendre les dramaturges contemporains, ce que la vastitude de Chaillot interdit. Retrouver « un contact » perdu avec le jeune théâtre devient pour lui une nécessité.<sup>1543</sup> « Nous y jouerions Adamov, Ionesco, Beckett ».<sup>1542</sup>

Les projets Chaillot abandonnés, Vilar part à la recherche d'une salle dans Paris. Il dit avoir « perdu six mois » au cours du second semestre 1956 dans l'espoir d'obtenir la « salle Iéna, proche de chez nous ».<sup>1542</sup> Enfin en 1959 il jette son dévolu sur le théâtre Récamier, propriété de la Ligue de l'Enseignement, une salle de cinq cent quatre-vingt-quatre places, donc idéale. Le contrat de location est élaboré entre les deux parties fin février.<sup>1544</sup> Annuel et reconductible par tacite entente, il démarre au premier septembre et court jusqu'au trente et un juillet 1960. Le loyer mensuel s'élève à 854279 francs sur dix mois plus un demi mois en septembre. Il faut ajouter un « loyer complémentaire » - un feu - de 20.000 francs par représentation. De plus, le TNP prend à sa charge l'électricité et le contrat d'assurances.<sup>1545</sup> Suivent des documents - « Récamier - Ligue de l'Enseignement » - des « notes » annexes, en particulier des projets de répertoire. Pour l'ouverture Marie Bell propose *Le Balcon* de Genet dans une mise en scène de Brook. On trouve encore *Le Rhinocéros* de Ionesco, mise en scène de Vilar ; demander à Brook un Shakespeare, « pourquoi pas *Hamlet* ? » Ou à Visconti, *La Tempête*... Vilar prévoit « deux à trois œuvres par saison » jusqu'à épuisement et sans alternance.<sup>1546</sup>

---

<sup>1542</sup> « Je cherche un jeune poète violent ». op.c., *TSP*, 213. (Ce n'est que bien plus tard que Wilson obtiendra l'aménagement de la salle Gémier).

<sup>1543</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959.

<sup>1544</sup> « Elaboration du contrat », 3 f.d. in « Récamier - Ligue de l'Enseignement ».

<sup>1545</sup> « Contrat de louage », op.c. (Soit respectivement 12310 et 288 €).

<sup>1546</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959.

Il n'a aucune illusion à se faire côté ministère : pas le moindre soutien ni même encouragement de la part de la tutelle. Pis, il semble que Malraux éprouve quelques craintes devant l'ampleur de la tâche que Vilar ajoute sur ses épaules – Et il n'a peut-être pas tout à fait tort. « Lors de notre dernière entrevue, vous avez marqué votre inquiétude sur l'activité future du TNP » par le fait même que « mes responsabilités s'étendraient désormais à une seconde salle » écrit Vilar au ministre. Affirmant une nouvelle fois sa liberté de décision qui ne saurait souffrir la moindre ingérence, il répond aux réserves de Malraux – visiblement guère séduit par le projet – avec autant de fermeté que de courtoisie. Il rassure : Chaillot restera bien le lieu des grandes manifestations populaires. En ce domaine, il est celui qui a ouvert le chemin et il a des références à son actif. Certains même à présent tentent de l'imiter bien maladroitement d'ailleurs, car « on ne va pas au peuple le lundi soir et aux snobs le vendredi ».

Il poursuit en priant Malraux de lui laisser sa « liberté d'action » et insiste : « vos inquiétudes m'ont surpris ».<sup>1547</sup> Pour ce qui est du Récamier, ici encore Vilar entend bien « conserver [sa] liberté de manœuvre ». Il conclut en confiant au ministre sa « surprise » de voir que le TNP pourrait nourrir son inquiétude : « ce faisant, vous douteriez d'un service public qui en huit ans a donné l'exemple ».<sup>1547</sup> Que Vilar n'espère pas la moindre aide financière. Il en est informé par Malraux : « bien entendu cette entreprise ne doit pas entraîner une augmentation de la subvention de fonctionnement accordée au TNP ».<sup>1548</sup> Le ministère, rappelle Vilar, « n'a pu aider financièrement l'expérience. J'en ai été très fermement prévenu ».<sup>1549</sup> Le ministre déclare alors : « dans le domaine du théâtre, la quatrième République laisse une œuvre importante, le théâtre National Populaire »<sup>1550</sup>. Pour autant, il n'a pas jugé pertinent de soutenir le directeur du TNP lequel, quant à lui, note : « Difficultés des rapports avec Malraux dès le troisième mois dans l'affaire du Récamier ». Les réserves du ministre ressortissent-elles à son budget limité ou encore à un mouvement d'humeur ou de dépit, si l'on en croit ce qu'ajoute Vilar : « le Récamier qu'il destinait, m'assure-t-on, à Camus »<sup>1551</sup>.

L'œuvre choisie par Vilar pour inaugurer l'expérience, *Le Crapaud-buffle* de Gatti paraît répondre aux critères qu'il se fixe en matière de répertoire : « nous y ferons un théâtre

---

<sup>1547</sup> Lettre à Malraux, 8-4-1959.

<sup>1548</sup> Malraux, Lettre à Vilar, 19-6-1959. (In « Récamier – Ligue de l'Enseignement »).

<sup>1549</sup> Conférence de presse TNP, op.c.

<sup>1550</sup> Conférence de presse A. Malraux, 10-4-1959, « Jean Vilar TNP... » Archives nationales, op.c.

<sup>1551</sup> « Mémento pour le livre TNP », 1960, 2. (En 1959, le budget du MAC représente 0,30 % du budget de l'Etat).

insolent et insolite ». Peut-être les dramaturgies accueillies ne seront pas sans défauts, mais elles auront le mérite d'être « courageuses, agressives ». <sup>1552</sup> Et il se veut rassurant quant au devenir de sa grande salle : « non, le Récamier ne m'éloignera pas de Chaillot », car le danger serait que « nous ayons trop de choses à faire ». <sup>1553</sup> Effectivement, sur les sept spectacles présentés en dix-huit mois, d'octobre 1959 à mars 1961, Vilar n'effectue qu'une régie, celle de l'œuvre de Gatti. Il en confiera deux à des comédiens du TNP : Négroni, de retour pour la circonstance monte *Les Bâtisseurs d'empire* de Vian ; et Mollien régit *Génousie* d'Obaldia. En 1960, Mollien présente une lecture avec Casarès, Wilson, Topart. « Je voulais faire aussi de la mise en scène » confie-t-il. Vilar qui a assisté à la présentation retient l'œuvre pour le Récamier et lui propose de la réaliser. <sup>1554</sup> Les autres sont des spectacles invités – le CDE de Gignoux joue *Le Canard sauvage* et *L'Echange* – ou confiés à des metteurs en scène extérieurs : Jean Martin, Roger Blin, André Steiger. <sup>1555</sup>

Vilar fixe le prix des places à sept cent cinquante francs, mais en 1960-61 prévoit des réductions pour les abonnements des associations. <sup>1556</sup> Il décide qu'en cas de deux échecs de nature à entraîner une « gérance financière difficile », il passera à « un chef-d'œuvre de secours ». <sup>1557</sup> Précisément, qu'en est-il des résultats ? Pour un théâtre d'essai qui présente des œuvres nouvelles – exceptées celles du CDE – s'ils restent modestes au plan de la fréquentation du public, ils n'en sont pas pour autant catastrophiques. Certes, la salle n'est pas comble, loin s'en faut, mais peut-on parler d'échec de manière catégorique ? <sup>1558</sup> On constate d'ailleurs une très légère augmentation des moyennes dans le temps. Il eût fallu sans doute une scène plus modeste et moins coûteuse. Il n'en reste pas moins vrai que le public populaire gagné à Chaillot n'a pas suivi Vilar dans l'expérience du Récamier. Selon lui les succès de Chaillot démontrent que ce public populaire est capable d'apprécier « une œuvre elliptique, secrète et même absconse ». <sup>1559</sup> Les résultats ne confirment pas cet optimisme

---

<sup>1552</sup> « Projet Récamier », *Journal musical français*, 27-4-1959.

<sup>1553</sup> « Déclarations de J. Vilar », 14-4-1959, *CR3*, n°327.

<sup>1554</sup> R. Mollien, « Le style TNP », op.c., 92.

<sup>1555</sup> CF annexe « Spectacles présentés par J. Vilar – Ordre chronologique ».

<sup>1556</sup> Lettre aux associations, saison 1960-61. (Soit 11€ et pour les associations 8 ; 5,5 et 4€).

<sup>1557</sup> Lettre à Malraux, op.c.

<sup>1558</sup> *Le Crapaud-buffle* : 58 R. 11554 S. Moyenne 199. *Les Bâtisseurs d'empire* : 91, 19643 et 216. *Lettre morte* et *La Dernière bande* : 57, 13842 et 249. *Génousie* : 59, 14973 et 254. *La Bonne âme* : 119, 30301 et 254. (In « En douze années, le TNP a inscrit à son répertoire », Archives nationales, op.c).

<sup>1559</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959, op.c.

excessif. N'était-il pas plus près de la vérité quand en 1946 il constatait que « le public est en retard de quelque cinquante années sur l'esthétique de son temps » ?<sup>1560</sup>

A contrario, le bilan financier est catastrophique. Le déficit accumulé provoque l'arrêt de l'expérience fin mars 1961. Ce sont les recettes de Chaillot qui doivent éponger le manque à gagner et par voie de conséquence elles-mêmes sont mises en danger. In fine, le risque est réel pour « les deniers du directeur » seul responsable financièrement.<sup>1561</sup> Tentons une estimation, laquelle si elle ne présente pas une extrême rigueur scientifique permet à tout le moins de percevoir un ordre de grandeur. Sur la base de vingt-cinq représentations mensuelles, il en coûte sept mille deux cents euros de « feux », auxquels s'ajoute la location, soit un total de dix-neuf mille cinq cent-dix euros. Avec une base moyenne de neuf euros par billet – plein tarif et réductions confondus – il faut deux mille cent soixante-quinze spectateurs par mois – quatre-vingt-dix par représentation, soit pratiquement la moitié des moyennes obtenues par chaque pièce – pour régler les loyers. Que peut-il rester pour les frais de réalisation et les frais de plateau ? « Subventionner les premières pièces » des jeunes auteurs est un acte « certes généreux, mais sans lendemain. Pour mener correctement cette mission, la solution serait selon Vilar de « suivre l'œuvre du nouvel auteur » et pas seulement une pièce par le biais d'une scène « subventionnée » à cette intention et « contrôlée par l'Etat ».<sup>1562</sup> Après les refus du ministre, cette proposition n'a aucune chance d'aboutir.

La cause première du déficit, et donc de l'échec, mérite d'être soulignée. Elle touche au contrat de location. La Ligue de l'Enseignement « constitue un partenaire parfait » assure Vilar lors des négociations.<sup>1563</sup> D'ailleurs les conditions qui lui sont faites sont présentées comme très favorables « eu égard aux affinités spirituelles qui existent entre La Ligue et le preneur ».<sup>1564</sup> Le preneur a dû très rapidement déchanter. Le bailleur a des exigences excessives très rapidement : « la location était passée du simple au double ». Propositions « beaucoup trop lourdes » juge Vilar, Chaillot ne pouvait « longtemps supporter cette ponction ».<sup>1565</sup> Heureusement que des « affinités spirituelles » liaient les deux partenaires. Désintéressée la Ligue ? En cette affaire a-t-elle cru tenir la poule aux œufs d'or ? Vilar semble avoir fait montre de beaucoup d'ingénuité et s'est trouvé quelque peu grugé.

---

<sup>1560</sup> « Définition du public ». (*TSP*, 337).

<sup>1561</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959, op.c.

<sup>1562</sup> « La douzième saison », op.c. (*TSP*, 264).

<sup>1563</sup> « Projet Récamier », op.c., 27-4-1959.

<sup>1564</sup> « Contrat de louage », op.c.

<sup>1565</sup> Entretien, Léone Laisner, *Théâtre*, n°10, février 1963.

Au lendemain de ce renoncement, il considère que c'est là « une affaire très grave » et revient sur sa proposition exposée supra. Il est indispensable de disposer en France d'un théâtre national qui prenne « la responsabilité de présenter des premières œuvres d'auteurs ». Une affaire de politique du théâtre. Il faut savoir choisir et trancher. Vilar se fait menaçant. Convaincu que ce qu'il réclame « peut [lui] être donné », dès lors que l'on refuse « c'est qu'on ne veut plus d'un Théâtre national populaire ».<sup>1566</sup> Par là-même, il prononce un désaveu cinglant à l'égard de la politique conduite par Malraux en matière de théâtre. « Je n'ai pu accomplir au théâtre Récamier ce que je me proposais, c'est-à-dire exposer des faits contemporains exemplaires. Je regrette amèrement ce théâtre » déclare-t-il en présentant le *Dossier Oppenheimer*.<sup>1567</sup>

La tentative du Récamier s'est donc mal terminée. Elle avait mal démarré. « *Le Crapaud-buffle* a déconcerté le public et a subi les attaques de la critique » rappelle Coussonneau.<sup>1568</sup> Il est vrai que cette sorte de farce politique marquée du sceau d'un baroque tragique a de quoi surprendre. La fable louvoie sans cesse du présent au passé, du réel à l'onirique, gouvernée par la légende inca du crapaud-buffle, cet animal fantastique devenu l'emblème de la nation de Don Tiburcio. Selon Huacarimac, le conseiller indien du président-dictateur, expert es sorcellerie et superstition, l'animal régit le destin des humains, offre la vie et dispense la mort. Gagné peu à peu par la paranoïa, Tiburcio, réincarné en Pizarro, mutilé, broyé, ne peut qu'assister à l'écroulement de son règne et de son royaume dont s'empare Huacarimac, symbole de la revanche de l'Indien sur le conquistador. Le temps a passé, les souvenirs fragilisés : toutefois reste présente à l'esprit l'image d'une réalisation confuse qui était bien loin de faciliter la lecture. « Ce n'était pas l'univers de Jean. Trop baroque. Il ne l'a pas réussie » juge Coussonneau.<sup>1568</sup>

La critique donc a fort mal accueilli l'œuvre. Vilar relève les termes les plus fréquemment employés : « insignifiant », « maladroit », « incommunicable », « désarmante puérilité », « pièce bâclée ».<sup>1569</sup> Vilar riposte.<sup>1570</sup> Voici que s'offre à lui une nouvelle occasion d'exposer son point de vue à l'endroit de la critique dramatique. Il rappelle que depuis la querelle du *Cid*, l'histoire de celle-ci est jalonnée d'erreurs « parfois voulues, souvent de bonne foi », ce qu'il qualifie de « sarcéismes », allusion à « l'oncle » Sarcey. L'affaire du

---

<sup>1566</sup> « Vilar quittera-t-il le TNP ? », *Arts*, 12-4-1961.

<sup>1567</sup> *Le Monde*, 9-11-1964.

<sup>1568</sup> Coussonneau, entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>1569</sup> Voir entre autre le débat mené dans *Arts* du 4-11-1959 avec la participation de Parinaud, Sellers, Auclair, Gascar, Cayrol, Butor, Marcabru...

<sup>1570</sup> « L'affaire Récamier », *Arts*, 11-11-1959. (*TSP*, 415-8 passim).

*Crapaud-buffle* en est « le dernier chapitre ». Une histoire donc qui condamne beaucoup de dramaturges : Kleist, par exemple dont « le tueur fut un grand monsieur : l'intendant Goethe ». A contrario, elle est aussi « la mélancolique gloire » de Rostand et Porto-Riche, car « la réputation surfaite tue aussi bien que l'échec ».<sup>1571</sup>

Et Vilar d'inviter ses juges à méditer la phrase de son maître Alain : « les œuvres qui plaisent aux critiques sont justement celles qui n'existent pas ».<sup>1572</sup> Qu'ils ne s'y méprennent pas : le sort des œuvres ne dépend pas de « l'opinion publique des générales », mais, au TNP du moins, « du jugement public ». Le point de vue de Butor le réjouit qui s'insurge contre la brutalité des soiristes : « les choses au théâtre sont jugées, et tout de suite définitivement. C'est d'une injustice incroyable ».<sup>1573</sup> En 1959, le rôle des critiques devrait consister non pas « à expliquer les chefs-d'œuvre du passé », mais bien plutôt à « aider à survivre peut-être l'enfant mal né », formule Vilar. Il s'indigne de leur comportement : « messieurs les critiques, vous êtes bien cruels. C'est mauvais signe ». En cette affaire, il ne leur trouve aucune excuse, le texte leur ayant été remis par le TNP avant le spectacle : « c'est sur pièces vues et pièces lues qu'ils ont jugé. Et condamné ». Il leur prodigue non sans humour un conseil : qu'ils suivent donc le pari de Pascal. Si l'œuvre est mauvaise, qu'importe. Et si elle est bonne, « ils auront gagné ». Qu'ils trempent donc chaque soir la main « dans le bénitier. (...) C'est ainsi qu'on finit par croire dit le janséniste ».<sup>1574</sup> C'est donc bien la foi du charbonnier qui leur fait défaut. Au moins qu'ils ne dressent pas de barrières entre « un écrivain nouveau et le public populaire ». Rappelant le passé, Vilar prend un malin plaisir à toucher du doigt leurs contradictions : « beaucoup d'entre vous avaient insulté Brecht en 1951 ». Il ne l'a pas oublié. Voici qu'à présent « vous en avez fait un de vos maîtres ». Et de conclure sarcastique : « comme il est inconfortable d'être juges. Je vous comprends fort bien ».<sup>1574</sup> Zola ne disait-il pas déjà en son temps, « quelle est donc cette rage de la critique dramatique de nier tous les efforts originaux ? »<sup>1575</sup> Déjà en 1944, Vilar formule qu'un « théâtre sain » exige d'elle « autre chose qu'un truchement plus bavard des annonces publicitaires ».<sup>1576</sup>

Ne tirons pas toutefois de cet exemple des conclusions qui n'ont pas lieu d'être, à savoir Vilar instruisant le procès de la critique. Ce serait une erreur. Sa position est beaucoup plus nuancée. Selon lui, c'est « un des métiers les plus difficiles qui soient » car le critique se

---

<sup>1571</sup> « L'affaire Récamier », op.c. (F. Sarcey, célèbre critique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>.)

<sup>1572</sup> Alain, *Propos de littérature*, Hartmann, Paris, 1934, 99.

<sup>1573</sup> M. Butor, *Arts*, 4-11-1959.

<sup>1574</sup> « L'affaire Récamier », op.c.

<sup>1575</sup> Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, in *Œuvres Critiques*, 148.

<sup>1576</sup> Préambule à la conférence de Maulnier, Cie des 7, 22-7-1944.

trouve placé dans « l'effroyable position » d'un juge. Il reconnaît qu'à ses débuts en particulier, elle l'a aidé dans son travail. Elle fait « prendre conscience au metteur en scène de ses moyens », constituant dès lors « un apport capital » pour l'étude des œuvres présentées. Il n'hésitera pas à rappeler que « pendant vingt ans » - 1943-1963 – la critique lui a été globalement « bénéfique », même si « on a exagéré son rôle vis-à-vis du public ».<sup>1577</sup>

Par quels paramètres caractérise-t-il la critique ?<sup>1578</sup> Elle doit éviter d'être « sardonique », « dure ». Un des reproches qu'on est en droit de lui adresser c'est « de ne pas motiver ses jugements ». Les critiques dignes de cette fonction sont rarissimes, « un à deux par génération ». Et de citer Lessing, Zola, plus près de nous Copeau dont il adopte volontiers la définition, nous l'avons précédemment noté.

« Définition impérieuse mais nécessaire » conclut Vilar qui, à son tour n'hésite pas à en brosser un tableau idéalisé. Même si elle n'atteint pas ce degré de perfection, lorsqu'elle se montre « intelligente et studieuse », la critique devient « précieuse ». Rien de durable, « rien d'efficace » ne saurait être obtenu sans « sa clairvoyance et sa générosité ».<sup>1579</sup>

On peut en conclure que Vilar a de la critique une image plutôt positive, dès lors qu'elle loue son travail. Rappelons-nous l'obtention du Prix du théâtre récompensant sa mise en scène de *Meurtre dans la cathédrale* en 1945. Somme toute, elle lui a été souvent favorable, et il serait bien ingrat de ne pas la remercier. Toutefois, lorsqu'elle le chatouille, il se montre plus prompt à l'irritation qu'au sourire. Rien de bien original du reste. N'est-ce pas là l'attitude de tout metteur en scène, de tout créateur ? Ce qui peut surprendre par contre, c'est la violence de ton dont fait preuve parfois la critique dans ces années-là – violence qui déclenche derechef la violence de la riposte. Une virulence tout à fait oubliée aujourd'hui, voire bannie dans ce qui reste de cette fonction chloroformée. Notre temps n'est plus celui du débat, mais celui du consensus. Dans la majorité des cas, réduite comme peau de chagrin à quelques appendices informatifs, sa mission première semble se borner à la promotion du spectacle par le biais d'un entretien avec le réalisateur ou l'acteur-vedette. Une ultime remarque pour clore ce point concerne la vision restrictive que propose Vilar quand il déclare : « je pense que la critique doit parler non des acteurs et des metteurs en scène, mais de l'œuvre ».<sup>1580</sup> C'est effectivement au nom de l'œuvre qu'il répond aux critiques qui s'en sont pris à la dramaturgie de Gatti.

---

<sup>1577</sup> Entretien, *Paraboles*, n°103, février 1965, 21.

<sup>1578</sup> Songeant à Antoine en proie aux critiques, Vilar observe « qu'on a l'impression » d'assister à un combat entre le créateur et la critique : « on aurait voulu que le lion oubliât le moucheron ». (*CR3*, n°198, 1944).

<sup>1579</sup> « Interview », 1946, *TT*, 52-4 passim. (cf Copeau, *Critiques d'un autre temps*).

<sup>1580</sup> Entretien *Paraboles*, op.c.

### 7.3. *Les ultimes difficultés*

Lorsque « les contradictions sociales nous assaillent », alors le TNP « s'efforce de survivre ». Et si par hasard l'un de ses membres éprouve l'envie de se retirer « en son Pernand natal », d'autres sont là pour lui rappeler « que c'est à ce moment difficile que le théâtre, et donc le TNP, se fait ».<sup>1581</sup> Certes, la période concernée connaît bien moins de difficultés qu'aux débuts du TNP. Nonobstant il s'en présente, et parfois non des moindres.

A l'automne 1957 éclate un conflit entre les directions des théâtres nationaux et les ouvriers de la scène ayant essentiellement trait aux questions salariales. Un fort mouvement de grève s'ensuit à compter du vingt-quatre novembre et le TNP n'est pas épargné. A Chaillot, s'ajoute une revendication spécifique. L'alternance oblige au déchargement du plateau après la représentation pour préparer l'œuvre du lendemain. Vilar avait promis aux machinistes qu'ils seraient libres chaque soir à onze heures, clause quasiment impossible à respecter. Il décide néanmoins de maintenir les spectacles coûte que coûte. En décembre on joue en pleins feux, sans éclairages particuliers et sans le moindre personnel. Contradiction suprême pour Vilar : tenir ses engagements vis-à-vis du public populaire malgré les revendications et prendre le risque d'apparaître comme un briseur de grève. S'il comprend le bien fondé des revendications, il désapprouve l'arrêt du travail au nom de la spécificité du TNP, de sa mission. Pris en tenailles entre ses salariés et son public, il donne la priorité à ce dernier et assume la contradiction.

Le sept décembre, il rédige une lettre de démission, laquelle deviendrait effective au trente et un août 1958. Observons une nouvelle fois la prudence de Vilar qui s'offre ainsi la possibilité de voir le temps jouer en sa faveur. Cette fois-ci, ce n'est pas le pouvoir qui le contraint à agir de la sorte, mais un conflit social. Toutefois, dans sa lettre de démission, il ne manque pas d'accuser la carence du gouvernement qui n'a rien fait pour éviter le conflit, le rendant implicitement responsable du pourrissement de la situation. D'ailleurs le pouvoir n'a pas manqué l'occasion de tenter de se débarrasser de lui. Casarès lui en apporte la preuve qu'elle tient de Camus. Elle informe Vilar que l'auteur de *La Peste* a été contacté début novembre. Elle est dans l'incapacité de préciser si le contact vient du secrétariat des Beaux-

---

<sup>1581</sup> « Dix ans de mise en scène au TNP », Sorbonne, 15-3-1961, *TSP* 260. (Vilar fait ici allusion à la retraite de Copeau en Bourgogne en 1924 et à son installation à Pernand-Vergelesses en 1925. Précisons que Copeau était né à Paris).



Arts ou du ministère, mais c'est « un officiel » qui a proposé à Camus « la direction du TNP ». Selon l'actrice celui-ci a « envoyé balader la personne ».<sup>1582</sup> Une nouvelle fois c'est l'opinion publique qui se porte au secours du directeur du TNP. Sa décision déclenche un flot de protestations qui expriment soutiens et souhaits de le voir revenir sur sa démission et poursuivre sa tâche : spectateurs, abonnés, associations, inconnus ou personnalités comme Malraux ou Paul-Boncour, l'auteur du Rapport des Beaux-Arts qui en 1910 fit germer l'idée du TNP.<sup>1583</sup>

Anecdotiquement Sartre rallume la mèche de la discorde. Alors qu'on lui demande les raisons pour lesquelles il n'a pas proposé *Les Séquestrés d'Altona* – pièce présentée au théâtre de La Renaissance – au TNP, là « où les places sont moins chères », Sartre fournit une réponse déjà entendue et qui développe les mêmes antiennes qu'en 1954-55 : il n'aime pas « sans réserve le travail du TNP » - c'est là une litote ; il s'agit « d'un théâtre subventionné », ce qui suppose « une ingérence gouvernementale »... arguments que Vilar reprend dans sa réponse. « Une fois de plus Sartre remet ça » observe-t-il. Rappelant le défi resté « sans réponse », il dit savoir fort bien pourquoi le dramaturge refuse de voir « monter dans [son] théâtre une de ses pièces » et conclut « mais la vraie raison, il ne la dira pas ».<sup>1584</sup> Serait-ce un problème de droits d'auteur ? L'hypothèse n'est peut-être pas à exclure.

Il est des événements bien plus graves aux yeux de Vilar ; ainsi les disparitions de deux comédiens majeurs du TNP, Philipe et Sorano. Rendant hommage à ce dernier, qui avait certes quitté la compagnie, mais que Vilar ne désespérait pas de retrouver selon le principe de fidélité, il déclare : « la part qu'il prit dans notre tâche est considérable ». Seize rôles en huit ans, un Mascarille et un Sganarelle exemplaires ».<sup>1585</sup> Dans ce dernier rôle, « il a admirablement joué ce partage » [le double de Don Juan].<sup>1586</sup> Un comédien rare, tant pour ses qualités professionnelles que personnelles : « travailleur infatigable », face au public s'interdisant de « jouer las, fatigué », il était un être « généreux, ami de l'amitié ». Doté d'une vitalité « forte et allègre », ses personnages s'en trouvaient « soulevés ». La génération a perdu « quelque chose de plus grand qu'un grand comédien »<sup>1586</sup>, et voici le TNP une nouvelle fois « frappé à plein cœur ».<sup>1585</sup>

---

<sup>1582</sup> « Mémento », décembre 1957-janvier 1958.

<sup>1583</sup> CF Lettres, *CRI*, n°31, 1957.

<sup>1584</sup> Lettre, 10-9-1959. (cf *JVPLM*, 218).

<sup>1585</sup> « Hommage à Sorano », *Bref*, n°56, mai-juin 1962. (Sorano est mort le 17-5-1962).

<sup>1586</sup> Réponse à un questionnaire sur *Don Juan*, 2-11-1963.

La fois précédente, deux ans et demi auparavant, c'était la disparition de Philippe.<sup>1587</sup> Ses relations avec Vilar ne furent pas toujours empreintes de sérénité, nous en avons déjà perçu quelques exemples. Président du syndicat national des acteurs SNA/CGT depuis juin 1958, Philippe organise une réunion à Chaillot. Vilar courroucé s'adresse dans un premier temps à « monsieur le Président » qu'il prie dorénavant de ne point tenir « de réunion syndicale » dans un théâtre, et qui plus est durant l'entracte d'une œuvre dont il a « la responsabilité scénique ». La conclusion, destinée à présent à l'ami, est particulièrement cinglante : « je pense désormais te parler aussi fermement jusqu'au moment où tu comprendras bien quelle sorte de fidélité me lie à toi, mais quel genre d'insolence m'en sépare ».<sup>1588</sup> Mais ces quelques dissonances ne sauraient celer la profonde harmonie qui régnait entre les deux hommes. A coup sûr « désinvolte à ses heures », Philippe était « affectueux » et s'il n'était pas « toujours d'accord », il fut « toujours loyal (...) la fidélité même ».<sup>1589</sup>

Tout au long de ses notes, Vilar ne tarit pas d'éloges à l'endroit de son cadet. On n'en finirait pas d'égrener les citations laudatives. L'allocution qu'il prononce à Chaillot lors du dixième anniversaire de la mort de l'acteur résume parfaitement tout le bien qu'il pensait de lui.<sup>1590</sup> Philippe possédait « tous les dons nécessaires » à l'exercice de ce métier, dons dont « il se méfiait quotidiennement », s'obligeant à un travail « acharné, secret, méthodique ».<sup>1591</sup> Lors de la reprise de *Richard 2*, « Gérard savait son rôle par cœur dès la première répétition » note Vilar admiratif.<sup>1592</sup> Parce qu'il se montrait « cruel envers lui-même », il avait le droit d'être « exigeant avec les autres ».<sup>1591</sup> Doté pour le plein air d'une voix « merveilleusement placée », parfois il semble « qu'il ne joue plus ».<sup>1590</sup> Dans *Ruy Blas* relève encore Vilar, il a « à demi joué, à demi indiqué » tout le troisième acte (...) « L'interprète indiquant donc plus que jouant »<sup>1593</sup>, exerce une authentique « fascination » sur le public.<sup>1590</sup>

Le metteur en scène, « garçon vif et autoritaire » dont la voix de tête trahissait maintes fois « la colère et l'irritation », Vilar dit l'avoir vu conduire avec rudesse « une actrice rebelle », corriger « sèchement une erreur ». Indéniablement beaucoup plus directif que son aîné qui tient à mettre en exergue en ce domaine « l'autorité », « les connaissances » et autres

---

<sup>1587</sup> Décédé le 25-11-1959.

<sup>1588</sup> Lettre à Philippe, 6-1-1959. (Réunion tenue lors de la reprise de *Lorenzaccio*, fin décembre 1958).

<sup>1589</sup> *Bref*, n°34, mars 1960.

<sup>1590</sup> « Allocution pour le dixième anniversaire de la mort de G. Philippe », 25-11-1969.

<sup>1591</sup> « La mort a frappé haut », allocution Chaillot, 25-11-1959.

<sup>1592</sup> *Mo*, 3-2-1954, 54.

<sup>1593</sup> *Mo*, 17-2-1954, 72.

« inventions » de Philippe régisseur.<sup>1590</sup> D'autre part, celui-ci est dès le premier jour un des très rares acteurs du TNP acquis à la mission du théâtre populaire. En 1951, il avait déjà « le pressentiment » de ce que doit être le comédien de ce type de théâtre. Dans la précarité des équipements de banlieue, ne dit-il pas que « le public le provoque à donner le meilleur de lui-même » ?<sup>1594</sup> Resté fidèle à cette conviction, à « ses engagements », Philippe était « un des plus beaux chefs de cette école française du théâtre ». Et si le cinéma ne s'était pas emparé de lui, « son importance théâtrale aurait été considérable ».<sup>1595</sup> Le souci qui était le sien d'être « utile aux hommes » confie encore Vilar, fit de lui un des rares dans la troupe qui « m'aidaient à être un chef de compagnie humain ».<sup>1596</sup> Tant de louanges soulignent combien à coup sûr « la mort a frappé haut » en ce jour du vingt-cinq novembre 1959 ; mais aussi accréditent fermement l'hypothèse qu'au moins pendant des années, Philippe a été aux yeux de Vilar son digne, son idéal successeur à la tête du TNP.

Ultime avatar pour Vilar, le départ de Rouvet. Au fil des saisons, les points de désaccords entre les deux hommes prennent un tour de plus en plus aigu et leurs relations se dégradent. Le fossé se creuse entre eux. A son tour, Rouvet se sent mal aimé, mis à l'écart : « vous avez sans doute décidé de décourager ceux d'entre vos collaborateurs qui croient encore ferme à ce que vous faites » écrit-il à Vilar. Vilar accusé de tancer « Jarre huit fois sur dix à la place d'un autre » ; Vilar accusé de ne plus travailler « depuis six mois » avec son administrateur, réduit à présent aux tâches subalternes, comme « faire le plein de la voiture ». La maison tournerait-elle « trop rond ? (...) Vous m'aviez habitué à autre chose » se lamente Rouvet. L'heure de la déception et de l'amertume a sonné. « Mon étoile pâlit » conclut-il.<sup>1597</sup>

Un an après, dans une longue note adressée au directeur, Rouvet fait un large tour d'horizon des « affaires du TNP » en quatre points :<sup>1598</sup>

- A. La notoriété actuelle du TNP.
- B. Les dangers qui menacent son existence, son ascension.
- C. Les solutions.
- D. Les principes de travail et les décisions à prendre.

Le bilan artistique est jugé « brillant » et le bilan culturel « satisfaisant ». La province, l'étranger connaissent le TNP qui a ainsi acquis « un gros rayonnement ». La compagnie bénéficie à présent « d'une notoriété » certaine et artistiquement Vilar a conquis « une très

---

<sup>1594</sup> « Allocution pour le dixième anniversaire... », op.c.

<sup>1595</sup> In Burgaud, op.c., 217.

<sup>1596</sup> *Bref*, n°34, mars 1960.

<sup>1597</sup> Rouvet, Lettre à Vilar, 19-7-1955, CR2, n°145.

<sup>1598</sup> Rouvet, « notes sur le TNP », 9-11-1956, CR2, n°52.

forte position ». Si « l'organisation générale est satisfaisante », le TNP est toutefois menacé et certains signes alarment Rouvet « depuis un an et demi ». Il serait erroné de s'arrêter en si bon chemin, de courir le risque de stagner. Il faut bien au contraire aller de l'avant, innover car les autres théâtres copient le TNP : « notre actuel confort artistique (...) nous nous y complaisons ». Pour argumenter ce jugement l'administrateur instruit le procès du répertoire : le TNP perd une partie avec *Les Femmes savantes* – gros déficit – mais avant il en a gagné une autre avec *L'Etourdi*, c'est-à-dire toujours avec Molière. A ses débuts, les parties « il les jouait » avec Pichette, Vauthier, Brecht. Aujourd'hui, quel accueil « nous réserverions à un autre Pichette ? » De là à subodorer que Vilar est devenu timoré dans ses choix, il n'y a qu'un pas...

Autre danger : sans se soucier de la dépense Vilar dit : « je veux ceci ». Et les erreurs s'accumulent, comme celle du peintre pour la perruque destiné à Wilson dans *Platonov* : surcoût, « trente mille francs ». Toujours à propos de *Platonov*, comment expliquer qu'après le gros succès obtenu auprès du public et de la presse à Bordeaux, « nous n'ayons eu hier soir que mille deux cents spectateurs à Chaillot ? »<sup>1599</sup> Parmi les signes alarmants encore, le comportement de certains – Noiret ou Darras – qui a vingt-cinq ou trente ans « ont des réflexes de sociétaires ». Après la période « des pionniers » à Jeunesse et Sports, on nommait cela « l'embourgeoisement des chefs ». N'est-ce pas ce « qui guette le TNP ? » questionne Rouvet. Les grands problèmes ne sont plus attaqués « de front ». Et de citer l'Ecole, les relations avec les groupements, le renouvellement des cadres, un « juste statut de tout le personnel », les rendez-vous manqués comme le projet d'invitation de Planchon au sujet duquel le théâtre de l'Alliance française « nous a devancés ». Le TNP confronté à des problèmes de toutes sortes selon Rouvet, quelles solutions propose ce dernier et quelles décisions arrêter ? Il convient tout d'abord de reconsidérer la situation du directeur. Celui-ci doit bénéficier de temps libre afin de lire, de réfléchir au répertoire, de passer « des commandes fermes » à des auteurs, d'étudier de « grands projets ». Il lui faut donc moins mettre en scène et moins jouer ; apprendre à déléguer « un certain nombre de responsabilités secondaires ». Nous retrouvons sous la plume de Rouvet les mêmes recommandations que celles proposées par Philippe. Il arrive d'ailleurs que Vilar lui-même reconnaisse qu'il devrait ralentir ses activités de comédien, nous en avons eu des exemples. Mais chez lui c'est un constat sans suite ni lendemain.

---

<sup>1599</sup> Donc le 8-11-1956.

Un autre point : il convient de reconsidérer statuts et salaires de personnels techniques et administratifs : « il n'y a pas des poètes et des manœuvres », le spectacle et le succès sont le résultat du travail de tous ; dès lors, il y a lieu « d'accueillir très également » les revendications, qu'elles viennent « d'en bas ou d'en haut » ; de parvenir à une « plus juste répartition des salaires » et préférer « le militant qui aime son travail », quel que soit son poste, à celui qui n'a aucune considération « pour le but collectif final ». Il faudrait également donner « leur chance à des jeunes » comme Philipe, Sorano ; accueillir « du sang neuf » ; engager les élèves « dans tous les services », les former, leur communiquer « notre état d'esprit » à l'égard de la mission de l'entreprise, tout ceci afin d'aider au « prolongement du travail du TNP », en un mot faire de celui-ci « une pépinière permanente ». Et tant pis si « les grognons en place vont grogner ». Enfin une dernière réforme s'impose sans délai : procéder à un remembrement complet de « l'équipe de direction du plateau », établir une liaison permanente entre l'administration et les régies avec Saveron et de Kerday qui devraient tenir en ce domaine un rôle primordial. « Il y a là beaucoup d'économies à faire » selon Rouvet.

Maintenir le TNP, c'est également faire preuve de la plus grande fermeté à l'égard des organismes de tutelle et des pouvoirs publics. Il est indispensable « d'obtenir vite » un nouveau cahier des charges et une petite salle, car « nous avons loupé le coche avec le Babylone » rappelle l'administrateur. Il convient donc de l'autoriser, lui, à les « importuner tous » : Arts et Lettres, parlementaires ; à exiger des crédits. Une seule attitude avec « ces gens-là : netteté, intransigeance, un rien de hauteur ». Ils en montrent bien « avec vous, Vilar », eux qui multiplient les « promesses, pommades, coups de pied en vache ». C'est grâce à ce harcèlement permanent qu'il a réussi à obtenir, lui, des subventions « pour les camions et la sonorisation ».<sup>1600</sup> Vilar aurait-il renoncé ? Il ne combat plus et aujourd'hui plus personne « ne le redoute », ni au secrétariat d'Etat, ni aux Arts et Lettres.

La politique des galas est à revoir. Elle reste trop semblable à « celle d'Aldebert » et il ne faut pas craindre de l'imaginer plus large et plus hardie. Le plan des tournées 1957 est à établir au plus vite. En aucun cas le TNP ne doit renoncer à la banlieue, « comme nous avons tendance à le faire de plus en plus ». C'est une erreur, car la banlieue « est notre réserve de public ». Voici exposées par l'administrateur les réformes indispensables à mener. « Et il faut le faire. Amen ».<sup>1601</sup> Rouvet se montre déterminé. Que Vilar ne l'accuse pas de donner des leçons. Il a seulement « exposé loyalement son point de vue ». Il croit au TNP. Il éprouve

---

<sup>1600</sup> Rouvet, note, mars 1956 : « crédits d'équipements pour un important matériel roulant ».

<sup>1601</sup> Rouvet, op.c., 1 à 24, passim.

pour Vilar « une admiration affectueuse ». Mais il prévient : « je ne transigerai pas si vous emmenez le TNP dans une autre direction ».<sup>1601</sup> Ce document met en lumière le rôle fondamental tenu par Rouvet au TNP. Bien plus qu'un administrateur, il se veut un conseiller, un brasseur d'idées, un aiguillon qui par certains aspects paraît plus hardi que Vilar.

Sur la plupart des points exposés fin 1956 il n'a pas été suivi. Nous l'avons précédemment constaté en mentionnant les renoncements successifs de Vilar. Celui-ci aurait-il pu éviter le conflit de l'automne 1957 s'il avait tenu compte des conseils concernant un nécessaire réajustement des salaires ? Rien ne permet de l'affirmer. Il est certain qu'entre les deux hommes, les divergences s'accroissent. Protestations de Vilar contre la besogne imposée, « la maison est atteinte du délire de travail », lequel conclut : « ce n'est pas vous qui partirez un jour, c'est moi ».<sup>1602</sup> Protestations de Rouvet lorsque Vilar autorise Mollien à jouer avec Marie Bell : « je tiens cela pour un fâcheux précédent ».<sup>1603</sup>

Début 1959, l'administrateur fait part de son intention de quitter ses fonctions. Une nouvelle fois. « J'étouffe. (...) Ce monde n'est pas mien ». Persuadé qu'à présent « ce TNP-là n'éclatera pas », il peut envisager le départ. Le voici « général » alors même que la guerre est finie. Il n'est plus qu'un « conservateur de musée » à qui il ne reste plus qu'à « passer au papier verre » tout ce qui a été édifié « dans l'enthousiasme et à coups d'épaule ». Il accepte de tenir douze mois s'il faut mais après « je vous demande de me comprendre » dit-il à l'adresse de Vilar.<sup>1604</sup>

Une fois de plus disions-nous ; une fois de trop. A la surprise de beaucoup, Vilar accepte la démission. Les combats s'estompent, la maison est solide ; dès lors Rouvet ne lui semble plus absolument indispensable. Il a en mains deux solutions de remplacement. Un moment, il envisage Michel Debeauvais : « il me propose un jour la succession de Rouvet » confirme le diplomate qui décline l'offre, « une responsabilité où je ne me serais pas senti à l'aise ».<sup>1605</sup> Ce sera donc Fresnac, l'administrateur des galas qui présente plusieurs atouts. Il connaît parfaitement bien Chaillot et le TNP ; il a remarquablement géré les activités externes à la troupe, lesquelles ont été sources de bénéfices souvent bienvenus. Vilar prend la décision : « à la suite du départ de Rouvet (...) j'ai attribué à Lucien Fresnac le poste d'administrateur de l'ensemble des activités du TNP ». L'entrée en fonction de Fresnac

---

<sup>1602</sup> Note à Rouvet, décembre 1956, CR2, n°84.

<sup>1603</sup> Lettre de Rouvet à Vilar, 12-1-1957, Archives nationales, op.c.

<sup>1604</sup> Lettre de Rouvet à Vilar, 1-1-1959, CR2, n°51.

<sup>1605</sup> Debeauvais, CMJV, n°90, avril-mai 2004.

prendra effet à partir d'aujourd'hui ». <sup>1606</sup> Voici donc Fresnac chargé de Chaillot, du Récamier et d'Avignon. Compétent et docile, Fresnac n'est qu'administrateur. Avec lui Vilar a la certitude qu'il ne s'autorisera jamais à piétiner son pré carré. Voilà qui est rassurant et confortable.

Rouvet est parti après Avignon 1959, officiellement le trente septembre. La rupture avec Vilar était devenue inéluctable selon Coussonneau : « choc de deux caractères. Ça a mal fini ». Rouvet intervenait sur tous les sujets et Vilar lui rétorquait « je vous ai nommé administrateur ». <sup>1607</sup> Rouvet, un homme qui a « remarquablement protégé Jean Vilar » déclare Puaux, mais qui « contrôlait tout » et qui « a fini par devenir insupportable ». A la fin, par « ses excès, il était devenu un obstacle et le TNP, c'était lui ». Il devenait « impossible d'accéder à Vilar », dont il ne semble pas « avoir compris les perspectives ». <sup>1608</sup> Toutes ces explications sont certainement exactes, encore que l'ultime jugement de Puaux paraisse injuste. Il nous semble manquer quelque peu d'esprit critique lorsqu'il prend la défense de son « pape » urbi et orbi. Nous avons acquis l'intime conviction que ni l'affrontement de deux tempéraments prêts à l'excès, ni la propension – certes bien réelle – de Rouvet à s'immiscer partout, ne peuvent entièrement rendre compte de la rupture. Les divergences accentuées au fil des années entre Rouvet et Vilar, lesquelles trouvent en grande partie leurs sources dans ce que nous avons nommé « les renoncements » du second, prennent une coloration quasiment idéologique. Rouvet, le militant pur et dur de l'Education populaire finit par se persuader que Vilar abandonne ce terrain qui les a si bien réunis dans les débuts de l'aventure du TNP.

---

<sup>1606</sup> Note de service, 1-10-1959.

<sup>1607</sup> Coussonneau, entretien, 23-5-1991.

<sup>1608</sup> Puaux, entretien, 9-4-1983.

#### 7.4. Les bilans

Tout au long de la seconde période, le TNP continue à mener un train d'enfer. En dépit de ses vaines tentatives pour s'y soustraire, Vilar constate que « le hard labour » perdure. Après celle des balbutiements, quels résultats pour les saisons courant de 1955 à 1963 ? L'heure est venue de dresser les bilans. Les états successifs établis par les administrateurs – Rouvet puis Fresnac – permettent de les mesurer tant au plan des activités, de la fréquentation du public ou encore des finances.

Un certain nombre de modifications intervient au fil des saisons, lesquelles, si elles ne sont pas de nature à modifier en profondeur l'activité de l'entreprise, peuvent jouer sur la nature de celle-ci. Nous en avons précédemment mentionné quelques-unes importantes : renoncement à la banlieue ; renoncement aux grandes tournées ; tentative avortée du Récamier. Mais encore abandon du principe de la troupe – principe qui pendant vingt ans a constitué l'alfa et l'oméga du crédo de Vilar tant de fois magnifié sous sa plume ou dans ses déclarations. Ce ne sont pas là de simples évolutions, mais bien plutôt des changements radicaux, ou pour reprendre une expression de Vilar, des « virages secs ».

Absents durant le premier contrat, les spectacles invités se multiplient de 1957 à 1962, grosso modo un par an : *Jules César* par Hermantier ; *Peer Gynt* par Reybaz ; *L'Opéra de quat'sous* du Piccolo ; *Le Canard sauvage* et *L'Echange* du CDE de Gignoux et enfin la compagnie des Ballets Roland Petit.<sup>1609</sup> A propos de ce dernier spectacle, d'aucuns ont cru déceler là les prémices de l'introduction ultérieure de la danse dans le cadre d'Avignon. Nous ne retiendrons pas cette hypothèse. La présentation de ballets à Chaillot semble répondre davantage au souci de Vilar de conférer à son entreprise une dimension nouvelle au terme de son dernier contrat. Quant au phénomène général d'invitations, nous y verrions volontiers accréditée la difficulté maintes fois rappelée par le metteur en scène due au déficit dramaturgique auquel il se heurte. Anecdotiquement, la venue du Piccolo de Strehler en avril 1960 offre à Vilar l'occasion d'évoquer l'initiative – avortée – de créer en 1952, lors du sixième festival d'Avignon, l'Association internationale du théâtre populaire, initiative impulsée par le TNP et Paolo Grassi, auxquels s'étaient joints le Théâtre national belge, des représentants de l'Old Vic theater, de la Volksbühne, le Théâtre national hollandais...

---

<sup>1609</sup> Cf annexe « spectacles présentés par Vilar – ordre chronologique ».



Une seconde réunion eut lieu à Milan fin septembre 1952 lors de la tournée du TNP. Les thèmes abordés ressortissaient aux problèmes de répertoire, de recherche de public populaire. Des échanges de spectacles furent envisagés. Mais après 1952, le projet semble abandonné, on ne trouve plus trace d'autres rencontres.<sup>1610</sup>

Etudions dans un premier temps les résultats concernant le public en retenant quelques chiffres. A Chaillot, les moyennes de spectateurs par représentation ne cessent de croître :<sup>1611</sup>

Année	Moyenne/R
1952-53	1250
1955-56	1902
1958-59	2200
1960-61	2300
1961-62	2400

Ces quelques données permettent de mesurer la constance de la progression : en dix ans, la moyenne double. A propos de 1958-59, Vilar note : « cette saison aura été la saison record en six ans ».<sup>1612</sup> En 1961-62 la moyenne obtenue par *Les Rustres* s'élève à 2300 ; 2400 pour *L'Alcade de Zalamea* et 2500 pour *L'Avare*.<sup>1613</sup> A partir de la saison 1960-61, l'occupation de Chaillot atteint régulièrement les 90% de la jauge.<sup>1614</sup> La hantise de cette salle vide qui paralysait Vilar en 1952 est à présent bien oubliée. Sur ce point, la réussite est totale. On pourrait faire le même constat à propos d'Avignon :<sup>1615</sup>

Année	Moyenne/R
1952	1750
1953	1630
1954	2625
1955	2220
1964	2624

Ici, si la progression reste forte en douze années, on relève toutefois un tassement en 1953 – année de la querelle entre Vilar et le comité – et une chute en 1955 que Vilar explique

---

<sup>1610</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959.

<sup>1611</sup> Archives nationales, op.c. et « Bilan de onze ans de TNP », *Bref*, n°55, avril 1962.

<sup>1612</sup> Lettre à Andrée Vilar, lundi de Pâques 1959.

<sup>1613</sup> Archives nationales, op.c.

<sup>1614</sup> *Arts*, 12-4-1961, op.c.

<sup>1615</sup> *Mémento*, 3-3-1965.

ainsi : « *La Ville*, cette folie extraordinaire et difficile. Et il pleuvait ces soirs-là ». <sup>1615</sup>  
 En 1963, on atteint même certains soirs des chiffres exceptionnels pour *Thomas More* : trois mille huit cents spectateurs quand la jauge de la Cour d'Honneur est de deux mille neuf cent vingt. <sup>1616</sup> On avait constaté le même phénomène à Chaillot en mai-juin, phénomène aisément explicable : le public n'ignore pas que ce sont-là les dernières soirées pour voir Vilar acteur du TNP sur scène, son départ étant connu. Devant de tels chiffres, il peut s'offrir le luxe de s'auto-flageller : « Seigneur, délivrez les directeurs de théâtre à mission populaire de la mystique du chiffre » écrit-il en 1955. Une mystique qui le hante depuis les premiers jours. Et pour se punir d'avoir cédé à « cette maladie » avec grande complaisance, il poursuit : « je m'infligerai celui de Gardonne chez d'Annunzio : *Don Juan*, 129 spectateurs ». <sup>1616</sup>

Le bilan d'étape de fin 1956 annonce 1139 représentations à tarifs populaires alors que le cahier des charges en exigeait 825. Fixés par arrêtés ministériels, ces tarifs varient peu. <sup>1617</sup> Trois cent douze représentations à tarifs majorés ont été données ; dix-huit pays étrangers visités. Pour un total de 1451 représentations, le nombre de spectateurs s'élève à 2.161.148, soit une moyenne de 1489. Vilar esquisse une légitime satisfaction devant ces résultats et s'il reste encore « beaucoup à faire », il assure que « Le TNP – service public a bien mérité de la confiance qu'ont placée en lui les pouvoirs ». <sup>1618</sup> Le bilan définitif 1951-1963 dénombre 3381 représentations du TNP devant 5.239.864 spectateurs. Trente-deux pays l'ont accueilli. Parmi ces données, notons le chiffre relativement modeste des représentations en banlieue : moins de 5% du total, ce qui confirme les remarques précédemment exposées. <sup>1619</sup>

Démarrées avec prudence en février 1954 comme nous l'avons mentionné, les matinées étudiantes connaissent un succès grandissant au fil des années, programmées désormais les jeudis et samedis après-midi. Les prix restent quasiment stables. <sup>1620</sup> Dès la saison 1955-56, le nombre de matinées atteint la moyenne d'une bonne trentaine : trente-six et vingt-huit en 1958 et 1960 ; trente-quatre en 1956. En avril 1962, on totalise trois cent six matinées, trente-neuf œuvres présentées et six cent vingt-neuf mille spectateurs. <sup>1621</sup> Certains spectacles – mais le fait est rarissime – leur sont réservés : « cette année un spectacle (...) destiné à ces seules matinées » annonce Vilar en 1959. Il est confié à Gasc lequel assure la

---

<sup>1616</sup> *Mémento*, 3-3-1965. (Le TNP était à Gardonne les 3 et 4 août 1955).

<sup>1617</sup> Ils passent en 1958-59 à 200 ; 400 et 600 francs ; en 1961 à 3 ; 5 et 7 francs – soit environ 3 ; 6 et 9 € et 4 ; 6,5 et 9,5 €).

<sup>1618</sup> « En cinq années », 28-12-1956, op.c.

<sup>1619</sup> Archives nationales, op.c. (1790 R à Chaillot ; 384 R au Récamier ; 400 R en province ; 576 R à l'étranger ; 80 R à Paris ; 151 en banlieue. *Bref*, n°69 d'octobre 1963 annonce quant à lui 5.246.895 spectateurs).

<sup>1620</sup> 100 à 250 f puis 100, 200 et 300 f à partir de 1958.

<sup>1621</sup> « Bilan de onze ans de TNP », op.c.

direction de la plupart des matinées poétiques ».<sup>1622</sup> En douze années trois cent vingt représentations devant 726.917 jeunes collégiens, lycéens ou étudiants, soit une moyenne de 2270 par représentation.<sup>1623</sup> Résultat et réussite exceptionnels obtenus par le TNP à l'endroit du public scolaire, lequel constitue pour lui un vivier de spectateurs potentiels, et Vilar ne l'ignore pas.

« Les matinées de Chaillot » du dimanche s'amplifient, elles aussi. De 1956 à 1963, on dénombre vingt-cinq dialogues avec des metteurs en scène, dramaturges, comédiens ; quarante-cinq conférences à propos des œuvres présentées, le plus souvent confiées à des universitaires ; cinquante lectures d'œuvres par les comédiens du TNP ; neuf séances de cinéma ; trois spectacles de marionnettes pour enfants ; une douzaine d'expositions proposées soit à Chaillot – ainsi celle consacrée à « Daumier et le théâtre » en mars-avril 1958 – soit en visites guidées en différents lieux de Paris.<sup>1623</sup> Notons enfin les deux récitals réalisés pas Gasc les vingt-cinq mars et huit avril avec pour thème « La poésie amoureuse » et le récital du poète soviétique Evtouchenko, invité à Chaillot le vingt-cinq février 1963, Vilar disant ses textes en français.

De leur côté « les galas » et autres locations de Chaillot dont nous avons observé l'importance pour l'équilibre financier de l'entreprise se poursuivent. Dans sa conférence de presse, Vilar annonce six concerts avec l'orchestre symphonique de la RTF pour la saison 1959-60.<sup>1624</sup> Au total quarante-cinq concerts « musique d'aujourd'hui » et vingt-neuf concerts d'orgue sont proposés au public.<sup>1623</sup> « Ainsi le TNP poursuit sa tâche opiniâtrement » relève Vilar.<sup>1625</sup>

L'ensemble de ces résultats positifs ne saurait cacher un certain nombre de faits que les bilans ne font pas apparaître. Il convient de dire deux mots du principe d'alternance dont nous avons signalé l'importance. On constate que sa multiplicité décroît dans le temps. Maintenu à un rythme très élevé de février 1954 à janvier 1960 – parfois de six à huit œuvres présentées par mois à Chaillot – l'alternance diminue brutalement à compter de 1960-61. Durant les trois ultimes saisons, la moyenne chute à trois spectacles, encore faut-il, par exemple en décembre 1962-janvier 1963, y inclure le spectacle invité. Elle se réduit à deux en novembre 1962, février et mars 1963. On relève même deux temps où elle disparaît totalement : *L'Alcade de Zalamea* occupe seul tout janvier 1962 et le phénomène se

---

<sup>1622</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959. (Il s'agit de *L'Impromptu de Versailles* et des *Précieuses ridicules*).

<sup>1623</sup> Archives nationales, op.c.

<sup>1624</sup> Le 10-9-1959, op.c.

<sup>1625</sup> « Bilan des activités de la compagnie TNP », Archives nationales, op.c.

renouvelle en mai 1963 avec *Thomas More*.<sup>1626</sup> Nous ne tarderons pas à déceler les explications de cette modification du rythme de la pratique de l'alternance.

Nous avons précédemment mentionné la création des avant-premières en 1953. Nous en connaissons le principe : proposer les premières représentations d'un spectacle aux adhérents des groupements. Vilar en attribue l'initiative à ces derniers, « à la demande des associations » déclare-t-il à propos de *Lorenzaccio* et de *La Mort de Danton*.<sup>1627</sup> En fait la proposition émane bel et bien du TNP. Les tarifs varient avec les années.<sup>1628</sup> A compter de la saison 1960-61, le TNP propose aussi aux adhérents un abonnement à l'année pour l'ensemble des spectacles, à dix-sept francs.<sup>1629</sup> « Un théâtre populaire doit être d'abord un théâtre d'associations » proclame Vilar toujours en 1953.<sup>1630</sup> Evoquant ce labeur de conquête des associations, il précise : « depuis quatre ans nous l'avons réussi ». <sup>1631</sup> Selon Sonia Debeauvais, c'est surtout à la toute fin des années cinquante et à compter de 1960 que « fut mis en œuvre un vrai travail de prospection ». Dès lors « Vilar se rapprocha du public de manière intensive ». <sup>1632</sup> Notons que ces efforts sont concomitants avec la proposition de Vilar de 1960 de voir les personnels du TNP se muer en militants de la cause du public populaire. En témoigne la multiplication des rencontres dans les locaux des groupements, jusqu'à une soixantaine avons-nous précédemment observé pour la saison 1962-63 : usines et centres ouvriers des banlieues, Maisons des jeunes et de la culture, auberges de jeunesse, Fédération des éclaireurs, banques, grands magasins, CEMEA, amicales laïques, associations paroissiales, grandes écoles comme Sciences-Po ou l'ENS... Rencontres auxquelles prennent part Vilar et Debeauvais, mais aussi Jarre, de Kerday et les comédiens Riquier, Gasc, Mollien, Wilson, Rémy et quelques autres.

Même si les chiffres varient quelque peu selon les sources, le nombre des groupements qui abonnent leurs adhérents ne cesse de croître, excepté un tassement en 1960-61, comme le montre le tableau suivant : <sup>1633</sup>

---

<sup>1626</sup> Cf document « spectacles présentés par J. Vilar : ordre chronologique ».

<sup>1627</sup> Conférence de presse, Chaillot, 27-4-1953.

<sup>1628</sup> 100 et 245 francs jusqu'en 1956 ; de 1957 à 1960 : prix unique 400 A.F ou 4 N.F. (soit respectivement : 1,8-4,5-6 € : cf Archives nationales, op.c.).

<sup>1629</sup> Lettre aux associations, septembre 1960. (22 €).

<sup>1630</sup> Cf 1627.

<sup>1631</sup> *Arts*, 10-12-1958, op.c.

<sup>1632</sup> S. Debeauvais, *Cahiers – Théâtre Louvain*, n°56-57, 13.

<sup>1633</sup> Archives nationales, op.c. (Voir aussi « Bilan de onze ans de TNP », op.c. qui lui, donne 314 groupements en 1961-62 ; de son côté, Debeauvais en annonce 361 en 1962-63, in *Cahiers – Théâtre Louvain*, n°56-57, 13).

Saison	Groupements	Abonnements/spectacle
1956-57	109	17320
1957-58	109	17350
1958-59	150	27000
1960-61	241	21775
1961-62	320	29615
1962-63	357	32948

L'augmentation du nombre des groupements touchés est très nette à compter de 1960 et corrobore l'appréciation de Debeauvais. En trois ans, ce nombre est multiplié par deux. A titre d'exemples, les abonnements souscrits pour la saison 1961-62 atteignent un total de 123.125 places ; ceux de 1962-63, 160.000 places ; soit respectivement une bonne cinquantaine et près de soixante-dix représentations – deux à trois mois assurés.<sup>1633</sup> Réussites également des « week-ends » et des « nuits TNP » réservés à des CE importants : on en totalise soixante-sept.<sup>1634</sup>

« Nous aurions pu, toute la saison dernière, jouer à bureaux fermés, pour ce public des associations » proclame Vilar avec fierté. Ou encore, constatant que le succès des ouvrages présentés en 1960-61 « n'a pas permis de répondre aux demandes du public », il poursuit : « nous aurions pu constituer le programme de la saison 1961-62 avec les œuvres créées l'an passé ».<sup>1635</sup> Voici le revers de la médaille, le danger engendré par cette organisation. Si les avant-premières constituent un réel succès, elles font poindre un péril : voir le TNP devenir un cercle réservé aux abonnés. Vilar ne l'ignore pas et s'en défend. Si le TNP doit veiller à préserver « une situation financière stricte et saine », il n'est en aucun cas « un théâtre d'exploitation ».<sup>1636</sup> Ne jouer que pour les abonnés aurait fait du TNP non pas « une maison ouverte à tous, mais un club ».<sup>1636</sup>

Le danger entrevu, Vilar l'a-t-il pour autant évité ? Nous répondons non. Le TNP n'est pas un théâtre d'exploitation ? Mais de janvier à juin 1962, il n'offre aucune création et durant six mois ne propose que des reprises : *L'Alcade de Zalamea*, *Antigone*, *La Paix*, *Les Rustres*, *L'Avare*.<sup>1637</sup> Au cours des ultimes saisons, pour autant qu'il s'en défende, Vilar a incontestablement favorisé le public des associations au détriment du spectateur individuel.

<sup>1634</sup> « Bilan de onze ans de TNP », op.c.

<sup>1635</sup> Lettre aux associations, septembre 1961. (*Bref*, n°49, octobre 1961).

<sup>1636</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959, op.c.

<sup>1637</sup> Cf document « Spectacles présentés par Vilar : ordre chronologique ».

Durant cette période, il suffit de se souvenir des difficultés voire des impossibilités d'obtenir une place quand on était en province. Un exemple ? Lors de la venue du Piccolo avec *L'Opéra de quat'sous*, sur les dix-sept représentations, quatorze sont réservées aux groupements. Le risque de ne plus travailler que pour eux est réel et certains le signalent. Suite à la conférence de presse précitée<sup>1636</sup>, Parinaud titre : « Echec au TNP ? » Il observe que celui-ci « marque le pas ». Rappelant les mots de Vilar définissant le TNP comme « un commando de théâtre », il conclut : « c'était vrai il y a quelques années. Ça ne l'est plus aujourd'hui ». <sup>1638</sup> Il faut voir dans la multiplication des avant-premières l'une des raisons de la chute de l'alternance signalée supra : on joue jusqu'à épuisement des abonnements.

Le déficit chronique des premières années une fois résorbé, les bilans financiers par la suite restent bien contrastés. L'exercice de 1954 – année civile – dégage trente-deux millions de bénéfices immédiatement frappés d'imposition à hauteur de vingt-trois millions.<sup>1639</sup> Dans un premier temps, on observe que la subvention, si elle ne se réduit pas comme peau de chagrin, stagne et même régresse. Bon an mal an, elle représente environ 4% de la dotation totale des Théâtres nationaux.<sup>1640</sup> Dans le projet du budget 1963, l'Odéon de Barrault est mieux doté que le TNP.<sup>1641</sup> Les observations successives de Rouvet montrent par quels subterfuges l'Etat parvient à récupérer une bonne partie des subventions allouées. En fin d'exercice 1952, il note que celui-ci « récupère 24% de la subvention en taxes et impôts indirects », soit onze millions. Et en fin de contrat – août 1954 – Vilar aura acheté pour quarante-cinq millions de matériel technique « acquis à l'Etat, soit le montant de la subvention 1952 ». <sup>1642</sup> En 1958, il totalise les équipements achetés par le TNP depuis 1951 et qui reviennent à l'Etat : cent trois millions, auxquels il convient d'ajouter deux cent vingt-trois millions de taxes et impôts, soit un total de trois cent vingt-six millions. Durant cette période, le TNP a perçu trois cent cinquante-trois millions de subventions. Il n'a donc coûté que vingt-sept millions à l'Etat.<sup>1643</sup>

Ces notes provoquent les protestations de Vilar. Dans un courrier adressé en 1958 au directeur des Arts et Lettres, il annonce qu'en dépit des « moyennes d'entrées les plus élevées

---

<sup>1638</sup> *Arts*, 16-9-1959.

<sup>1639</sup> In « Jean Vilar quittera-t-il le TNP ? » *Arts*, 12-4-1961. (610560 et 438840 €).

<sup>1640</sup> « Projet de budget 1954 des Théâtres nationaux » et « Réponse de Rouvet », *Mo*, 312-4.

<sup>1641</sup> Note du ministère, in « août 1962 », note de Vilar, *Cahier 2* : 195 millions contre 186 millions. (Vilar compte en anciens francs).

<sup>1642</sup> Rouvet, « Quelques chiffres acquis en fin 1953 », *Mo*, 311.

<sup>1643</sup> Note Rouvet, « Parlons chiffres », 1958.

en sept ans » et d'une discipline de « stricte austérité »<sup>1644</sup>, la situation financière du TNP est déficitaire : trois millions sept cents mille francs de pertes de janvier à mars 1958. Selon lui – et il reprend l'argumentation de Rouvet – la cause est due à « la diminution de la valeur relative de la subvention » eu égard à l'inflation. « Honnêtement calculée », elle devrait être accrue de « vingt millions ».<sup>1645</sup> Deux années plus tard, quand il voit son administrateur Fresnac – lequel apparemment ne possède pas la pugnacité de Rouvet – « se faire balader » de bureau en bureau, il confie à Andrée Vilar : « ils me chinoisent le fric à présent » avant de conclure par « ça va finir par une engueulade. Après, ils diront que j'ai mauvais caractère ».<sup>1646</sup>

Par bonheur, au fil des saisons, les recettes représentent une part de plus en plus importante dans le budget. De 1952 à 1958, elles sont passées de soixante-dix-huit millions à cent quarante-huit.<sup>1647</sup> En cinq ans elles atteignent « mille deux cent cinquante-huit millions »<sup>1648</sup>, soit quasiment quatre fois plus que la totalité des subventions allouées au cours de la même période – « trois cent trente-quatre millions ».<sup>1649</sup> Jusqu'en 1963, ces recettes constituent grosso modo les trois-quarts du budget de l'entreprise. Toutefois, les bilans financiers restent contrastés, avons-nous dit. En 1956, Rouvet annonce à Vilar un résultat « inespéré ». Malgré la mauvaise opération des *Femmes savantes* – « six millions de déficit » - il lui précise : « vous vivez actuellement sur une base de cinq cents mille francs par mois ».<sup>1650</sup> A contrario, 1958 ouvre une période qui va engendrer un énorme passif. « Le TNP a été en déficit au cours des deux exercices 1959 et 1960 », et ce malgré l'affluence du public.<sup>1651</sup> Nous avons précédemment relevé ce fait. Certes, le décès de Philippe bouleverse la programmation de 1959-60. Mais les causes essentielles sont ailleurs, nous les connaissons : déficit du Récamier dès le début de l'expérience, et aussi décision de mettre fin aux grandes tournées – l'un des désaccords majeurs avec Rouvet. Vilar l'admet volontiers par la suite, qui écrit :

---

<sup>1644</sup> Toujours fidèle à son souci d'économies, Vilar écrit la même année : « que fait-on des vieux praticables ? Réemployer les bois ». (Mémento, 29-1-1958).

<sup>1645</sup> Lettre au directeur des Arts et Lettres, 25-6-1958.

<sup>1646</sup> Lettre à A. Vilar, 14-4-1960. (Cf *CMJV*, n°113, juillet 2012, 145).

<sup>1647</sup> Rouvet, « parlons chiffres », 1958.

<sup>1648</sup> « En cinq années », conférence de presse, 28-12-1956.

<sup>1649</sup> 280+54 du MAE au titre des tournées.

<sup>1650</sup> Rouvet, « notes sur le TNP », 9-11-1956, *CR2*, n°152. (soit environ 9000 €).

<sup>1651</sup> *Mémoire*, 1960. (*TSP*, 247). Vilar reprend une tournée – Canada et Etats-Unis – à l'automne 1958, puis plus rien jusqu'en avril 1961.

« Un jour, je décidai (...) malgré les mises en garde de l'administration du théâtre d'interrompre [les tournées]. Le résultat ne se fit pas attendre. Cette année-là, 1958, il y eut déficit. J'ai mis deux ans pour le combler ».<sup>1651</sup>

Il confirme cette erreur de stratégie ultérieurement en affirmant « les tournées, c'est ce qui sauve nos finances ». Quand le MAE propose de jouer à l'étranger, il apporte une aide de « vingt à trente millions ». La malencontreuse décision explique « le déficit que je traîne avec moi ». Pour conclure : « ce fut une catastrophe. J'ai personnellement travaillé deux ans pour rien ».<sup>1652</sup> Ce déficit a été évalué à « quarante-huit millions qu'il m'a fallu rattraper avant mon départ ».<sup>1653</sup> Pour combler ce déficit et si possible partir avec quelques deniers, Vilar prend des mesures drastiques. Quelques-unes ont été déjà évoquées. Il lui faut réduire la masse salariale et nous tenons là une autre explication de la réduction de l'alternance. Présenter sept à huit œuvres par mois contraint à garder, voire à renforcer toute la troupe durant toute la saison. Autre décision allant dans le même sens : l'abandon de la troupe à l'année lors de la dernière saison, déjà signalée. Vilar réduit les créations – cinq seulement de 1961 à 1963 ; il multiplie les reprises et exploite le répertoire existant, nous l'avons noté.<sup>1654</sup> Enfin, il reprend les grandes tournées au printemps 1961 : Mexico, Moscou, Bucarest, Pologne.<sup>1654</sup> Ces différentes mesures ont porté leurs fruits. Non seulement le déficit a été résorbé, mais il quitte le TNP avec des bénéfices substantiels puisque le montant réclamé au titre de l'impôt sur bénéfices s'élève en 1963 à « 57.809.620 anciens francs ».<sup>1655</sup> Il est un fait indéniable : au cours des toutes dernières saisons, pour des multiples raisons exposées au long des pages précédentes, le TNP se replie dans la « soute ». Comme la langue d'Esopé, les avant-premières constituent la meilleure et la pire des choses : Vilar qui raréfie les créations, exploite les succès, favorise ce public qui le cloue à Chaillot. Toutefois, l'arbre ne saurait cacher la forêt. Ces observations ne doivent en aucun cas ni occulter, pas même minimiser l'extraordinaire aventure du TNP durant ces douze années. Nier les succès engrangés, en dépit des écueils surmontés dans l'obstination et la douleur parfois, constituerait plus qu'une injustice, une erreur.

---

<sup>1652</sup> *Arts*, op.c, 12-4-1961.

<sup>1653</sup> « Vilar parle », entretien C. Morand, *Arts*, 15-12-1965. (*TSP*, 110).

<sup>1654</sup> Cf « spectacles présentés par J. Vilar... ». (Aucune création à Chaillot de janvier à juin 1962 ; rien que des reprises).

<sup>1655</sup> *Mémento*, 11-2-1965. (soit 708.543 €).



« J'abdique ma couronne, non mes douleurs ». (Shakespeare).

### 7.5. Le renoncement

Nous avons précédemment mentionné un certain nombre d'indices annonciateurs du retrait progressif de Vilar, tout particulièrement durant la saison 1962-63 : pas de mise en scène jusqu'en mai 1963 ; pas de rôle dans les œuvres réalisées pas Wilson. « Ce Vilar, il faut qu'il sache prendre le large ».<sup>1656</sup> Son ultime lettre aux associations, sorte de testament dans lequel Vilar annonce les dispositions nouvelles et les responsabilités confiées à Wilson pour la saison à venir, préfigure ce retrait. « Directeur de la scène » du TNP, Wilson dès lors prend part au choix des pièces, prépare les distributions, assure les mises en scène. Son exemple est « parmi les plus beaux, les plus heureux que cette compagnie puisse offrir » témoigne Vilar.<sup>1657</sup> Ainsi, « des plus jeunes poursuivront un jour sans nous cette tâche ».<sup>1658</sup> En fait durant ces derniers mois, il prépare *Thomas More* et ses récitals de textes qu'il présentera dès 1963 après Avignon : Israël, Suisse, Belgique.

Les raisons du renoncement sont multiples. « Vilar quitte le TNP », « il garde son secret » titrent les journaux. Bien plus tard, d'aucuns prétendront que ce départ est resté mystérieux, inexpliqué. Vilar a abandonné le TNP « en plein succès d'une façon qui reste obscure » écrit Poirot-Delpech en 1971.<sup>1659</sup> En 1987, Alfred Simon questionne « pourquoi ce départ ? » et ajoute « il ne l'a jamais dit clairement ».<sup>1660</sup> Rien n'est plus faux. A ces dates-là, Vilar a exposé à maintes reprises les raisons de son renoncement. Ses textes apportent un démenti formel à de telles allégations. Sa décision n'est pas le fruit d'un caprice. Vilar a réfléchi, hésité, « consulté certaines personnes » et précise qu'il n'a pas « donné [sa] réponse du jour au lendemain ». (...) « Il n'y a pas qu'une raison » ajoute-t-il.<sup>1661</sup> Tentons de les répertorier.

La première que nous retiendrons ressortit à l'usure, à la fatigue physique. Souffrant, observant Philipe régir *Lorenzaccio*, déjà en 1952 Vilar note : « ce métier est un métier d'homme jeune » parce que la santé « encore vive » ne risque pas de « tempérer les

---

<sup>1656</sup> Notes pour Avignon 1962 et saison 62-63, 7-4-1962.

<sup>1657</sup> « La douzième saison », octobre 1962, op.c.

<sup>1658</sup> Lettre aux associations, 28-9-1962.

<sup>1659</sup> *Le Monde*, 21-5-1971.

<sup>1660</sup> A. Simon, *Jean Vilar, qui êtes-vous ?*, 261.

<sup>1661</sup> « Propos et confidences », Radio Canada.

audaces ».<sup>1662</sup> D'ailleurs, après 1963, il renoncera à mettre en scène dans la Cour d'Honneur jugée épuisante.<sup>1663</sup> En douze ans de TNP, Vilar s'est tué à la tâche. Côme dit finir par éprouver « une répugnance profonde » vis-à-vis de la « besogne quotidienne », multiple et répétitive : « jouer, mettre en scène, jouer, répéter. J'ai désiré cela et cela m'a saigné ».<sup>1664</sup> Selon Andrée Vilar qui confirme l'usure, il avait envie « de faire autre chose, moins contraignant ». Il était incontestablement frappé par la « lassitude morale et physique ».<sup>1665</sup> Passant en détail la diversité des activités auxquelles s'ajoutaient les combats, Vilar confie « oui, le métier était très dur », jouer à Chaillot « très fatigant ».<sup>1666</sup>

Une autre raison touche à la routine, risque dont Vilar prend conscience relativement tôt. Lorsque le directeur d'un théâtre est « esclave permanent » de son entreprise, quand bien même la scène serait « en ordre », elle « sent le rance » confie-t-il à Philippe dès 1957.<sup>1667</sup> Ce danger s'accroît au fil des saisons. Vilar éprouve la nécessité de reconsidérer le travail surtout quand « ça marche bien ». C'est à ce prix que l'on peut éviter la routine, « cette paresseuse caricature de la tradition ».<sup>1668</sup> Ses déclarations ultérieures ne font que confirmer ce qui à présent est devenu une certitude à ses yeux : prisonnier d'un outil dont la directivité impose un répertoire, un style de jeu, Vilar se répète, Vilar fait du Vilar : « il faut que je m'en aille parce que je m'imite dans ce théâtre frontal de Chaillot » confie-t-il à Rémy.<sup>1669</sup> Et il dénonce ce qui est devenu un authentique « académisme du TNP ».<sup>1669</sup>

Enfin, troisième motif du renoncement de Vilar – et ne craignons pas de l'affirmer très certainement essentiel, décisif, le désaccord avec le MAC, pour ne pas dire l'incompréhension de Malraux à l'égard du TNP. Un an après la nomination du ministre, Vilar semble déçu, sans illusions. Ce sont « les mêmes astuces, les mêmes flagorneries ou esquives » qu'auparavant. Rien n'a changé. Un théâtre populaire, « à la vérité, ça les ennuie ». Et de conclure, désabusé : « il n'y a rien qui ressemble plus à un ministre qu'un autre ministre ».<sup>1670</sup> Jeanne Laurent témoigne de « l'immense » espoir qu'avait fait naître la nomination de Malraux « auréolé de

---

<sup>1662</sup> Entretien, *Arts*, 24-7-1952.

<sup>1663</sup> « Les forces physiques ne le permettaient plus », *L'Herne*, op.c.

<sup>1664</sup> *CHR*, 273-4.

<sup>1665</sup> A. Vilar, entretien, Sète, 8-9-1980.

<sup>1666</sup> « Propos et confidences », Radio Canada.

<sup>1667</sup> Lettre à Philippe, 25-6-1958.

<sup>1668</sup> Lettre aux associations, 28-9-1962. (*Bref*, op.c).

<sup>1669</sup> J.F Rémy, « J. Vilar au présent », colloque centre Pompidou, 22-5-1991. (Voir aussi Radio Canada : « j'aurais conscience que je ne pouvais pas ajouter une pierre supplémentaire à cet édifice ». Ou encore dans l'entretien avec Varda : « j'ai senti que le chemin de ce théâtre n'aurait fait que recommencer les mêmes choses ». Dès lors, « pourquoi continuer ? »)

<sup>1670</sup> Lettre à A. Vilar, 11-4-1960.

son prestige d'écrivain, de combattant ». Soulignant la modicité des moyens mis à sa disposition – 0,34% du budget de l'Etat en 1960, 0,30% en 1966 – elle observe que l'enthousiasme cède rapidement la place à la désillusion. « Il ne s'intéressa qu'aux Beaux-Arts » et les citoyens ne perçurent pas « le caractère fondamentalement rétrograde de sa politique », occulté par quelques réalisations spectaculaires.<sup>1671</sup>

Toutefois, à l'ouverture des discussions avec le ministère de tutelle en octobre 1962, Vilar ne semble pas pessimiste. Si de nombreux problèmes subsistent – celui du cahier des charges par exemple, « profondément injuste », donc à réformer – il ne paraît pas avoir perdu tout espoir de parvenir à un accord. Tous les points sont examinés avec la MAC et « nous allons donc étudier avec monsieur Biasini notre petite histoire en confiance » déclare Vilar.<sup>1672</sup> Et pourtant, quelques mois après, dès février 1963, il arrête sa décision et renonce à un nouveau contrat : « j'avais à dire si je souhaitais le renouvellement de mon mandat. J'ai répondu non ». <sup>1673</sup> Le lendemain un communiqué du MAC officialise cette décision.<sup>1674</sup>

Que s'est-il donc passé ? N'accordons pas trop de valeur à la formule évoquant « la valeur des arguments d'ordre personnel », formule tout à fait convenue en de telles circonstances et qui cherche à donner le change en disculpant l'organisme de tutelle de toute responsabilité dans l'échec des négociations. Considérons plutôt l'idée de participation de Vilar dans l'avenir à des « formes nouvelles d'action culturelle ». Nous ferions volontiers l'hypothèse que nous tenons là la pierre d'achoppement des discussions.

Devant le risque de routine et d'académisme qui guette le TNP et dont Vilar a parfaitement conscience, il semble qu'il ait souhaité développer un projet nouveau au sein de l'entreprise. Ne pas limiter celle-ci à la seule production théâtrale, mais plutôt - peut-être à la lumière des récentes Maisons de la culture – diversifier son secteur d'activités dans une perspective pluridisciplinaire, lui conférer une dimension d'action culturelle élargie avec le souci d'agir plus encore en direction des classes populaires. Il désire alors qu'elle – l'entreprise – « trouve de nouveaux chemins, une plus grande étendue » confiera-t-il à Agnès Varda.<sup>1675</sup> Autrement dit « faire de ce théâtre autre chose qu'une entreprise théâtrale, mais une

---

<sup>1671</sup> J. Laurent, *Arts et Pouvoirs en France de 1793 à 1981*, 156-161 passim.

<sup>1672</sup> « La douzième saison », op.c. (*TSP*, 276-77 passim. Emile Biasini est alors directeur du théâtre et de la musique).

<sup>1673</sup> Note, 21-2-1963. (*JVPLM*, 261).

<sup>1674</sup> « Après douze années de direction du TNP auquel il a su donner la remarquable impulsion que l'on sait, Jean Vilar vient de faire part officiellement à monsieur Malraux de sa décision de ne pas demander le renouvellement de son contrat. (...) Le ministre d'Etat, tout en regrettant cette résolution, a reconnu la valeur des arguments d'ordre personnel par lesquels monsieur Vilar a justifié sa décision, et retenu les perspectives d'une participation ultérieure de l'actuel directeur du TNP à des formes nouvelles d'action culturelle ». (22-2-1963).

<sup>1675</sup> Entretien, 1966, op.c.

vraie entreprise culturelle », tel est son projet en 1963.<sup>1676</sup> Après douze années le TNP a été « fidèle à la mission confiée par l'Etat », observe Vilar. Et il juge que ce dernier, que Malraux – « et c'est un reproche que je pense lui faire après la demande que je lui ai faite » - n'a pas daigné prendre en considération « l'importance que pouvait avoir sur le plan social ce théâtre ». <sup>1676</sup> Et ce n'est pas « qu'un problème de subvention ». Quand le théâtre s'inscrit « dans la société », l'Etat se doit de confirmer cette réalité « non seulement par l'argent, mais par une politique ». <sup>1675</sup> L'argent, les crédits, Vilar sait qu'il a « trop appris à vivre avec ces monstres nécessaires ». <sup>1677</sup>

Malheureusement Malraux n'adhère pas à ce projet. Alors que Vilar dit espérer « une discussion approfondie » avec le ministre, celui-ci « [l'] a laissé aux mêmes moyens » avec comme seule perspective de « continuer notre activité ». <sup>1676</sup> Il ne peut ressentir qu'amertume et déception face au comportement d'un homme pour lequel il éprouve respect et admiration : « il y a eu une espèce d'indifférence ». <sup>1676</sup> Et s'il décide de renoncer, c'est qu'il a la conviction que l'Etat, lui, « n'a pas accompli sa mission vis-à-vis de ce théâtre ». <sup>1676</sup> Qui est responsable ? C'est « l'administration » répond Vilar. Car, somme toute, il est plus aisé « d'amener les classes laborieuses à la culture » que de convaincre « l'administration de ce qu'elle est ». <sup>1678</sup> La contradiction éclate au grand jour et Vilar la perçoit enfin : « il est extrêmement ingrat (...) d'être responsable d'un théâtre populaire » au sein d'une société « qui de toute évidence ne l'est pas ». Dès lors il ne peut que faire le constat du divorce – Ce labeur « à contre-courant a une limite dans le temps ». <sup>1679</sup>

A dire vrai, que pouvait souhaiter le ministère ? Le TNP triomphe, l'entreprise connaît le succès. Le public est là ; les recettes sont là ; les bénéfices aussi, et l'Etat en prélève une bonne part. Le TNP ne lui coûte guère. Alors, pourquoi cette manie de vouloir innover, repartir vers l'aventure avec les risques encourus ? Malraux a refusé de soutenir celle du Récamier en 1959. Il refuse celle que lui propose Vilar en 1963. Malraux l'aventurier est devenu le ministre de l'immobilisme – en ce qui concerne le TNP du moins. Souhaite-t-on un théâtre populaire pour amuser les masses ? Vilar répond qu'il n'a jamais envisagé de diriger un TNP « qui donne des jeux au peuple pour éviter d'avoir à lui donner trop de pain ». <sup>1677</sup> Et pourtant si la discussion avait été possible, il reste persuadé qu'un accord pouvait être trouvé. Il suffisait de consentir « quelque avantage financier nouveau » et du reste, il ne

---

<sup>1676</sup> Radio Canada, op.c., 1970.

<sup>1677</sup> Note, 1963. (*TSP*, 517).

<sup>1678</sup> Note, 1952. (*TSP*, 516).

<sup>1679</sup> Note, 21-2-1963. (*JVPLM*, 261).

s'agissait pas de « sommes considérables ».<sup>1676</sup> Et de conclure, affirmatif : « il est certain que je serais resté ».<sup>1676</sup> Parmi les multiples raisons qui ont causé son départ, il convient d'établir une hiérarchie. Il apporte ainsi la preuve que l'échec de la discussion avec le MAC reste primordiale, celle qui a emporté sa décision.

Il ne lui reste plus qu'à suggérer au ministre un nom pour lui succéder : « j'ai proposé (...) de nommer Georges à la tête du TNP ».<sup>1680</sup> Il a été entendu, il en apporte la précision le premier mai : « à partir du premier septembre prochain, Georges Wilson aura la responsabilité du TNP ». Il se félicite de cette « heureuse décision » d'autant plus que son compagnon a reçu « des assurances venant de haut »<sup>1681</sup> : aménagement de la scène ; promesse d'autres lieux de travail – salle de répétitions et petit théâtre... Ajoutons que le nouveau directeur, comme nous l'avons signalé précédemment – n'est plus en concession libre. Il devient mensualisé et bénéficie d'un pourcentage sur les recettes. Parions que Vilar qui pendant douze ans n'a cessé de réclamer ces modifications contractuelles et ces équipements techniques puisse ressentir une certaine amertume. Mais il n'en dit mot. Toutefois, il ne manque pas de rappeler les règles et les principes du TNP au nouveau responsable : responsable des œuvres qu'il va élire pour le public populaire ; responsable du savoir et du goût de ce dernier ; responsable devant la jeunesse des écoles et des usines...<sup>1681</sup> Il lui laisse un outil en parfait état de marche, remarquablement équipé, riche de magasins d'accessoires et de costumes, et aussi un public fidélisé.

Il ne reste plus à Vilar que de s'éloigner, « sans tristesse », « sans trouble » de ce palais « halte de douze ans ».<sup>1681</sup> Période de récoltes, de succès, de prestige, 1955-63 représente l'âge d'or du TNP. « Je n'avais jamais sollicité cette charge » note Vilar en 1953, mais elle est « un dur plaisir, très belle ».<sup>1682</sup> Et avoir joué « l'aventure du théâtre populaire français » restera pour lui « une des activités les plus passionnantes de [sa] vie ».<sup>1683</sup> Pour prendre congé de cet eldorado, en mai 1963, il élit *Thomas More*, l'homme seul. A la question, « qui êtes-vous ? », Vilar avait répondu : « tous les personnages que j'ai assumés au théâtre ».<sup>1684</sup> Au moment où il l'interprète, celui dont il est le plus proche reste sans nul doute le héros de Bolt. C'est là un choix délibéré, un symbole par lesquels il affirme sa foi aux principes de l'édifice qu'il a construit, et qui refuse de plier. Celui qui dit non. Le chant du cygne de Vilar.

---

<sup>1680</sup> Mémento, août 1966.

<sup>1681</sup> Déclaration, 1-5-1963. (*Bref*, n°66, mai 1963).

<sup>1682</sup> Note, fin novembre 1953, *CR2*, n°60.

<sup>1683</sup> « Mémoire pour le directeur des Arts et Lettres », projet de lettre, 27-1-1954. (*TSP*, 512).

<sup>1684</sup> *Ce Matin-Le Pays*, 11-7-1950.



## **Chapitre 8**

Vint le temps des éteules

1963-1971

*« Il sera peu de repos à Cantorbéry. » (Eliot)*





### 8.1. Vilar, le baladin occidental

Une vie nouvelle s'offre à Vilar. Hormis la direction d'Avignon qu'il conservera jusqu'à sa mort, le voici libre de tout engagement et de toute contrainte. Le TNP quitté, le dix-septième festival clos, sa première activité consiste à se produire avec des récitals de textes. Début avril 1963, le voici en Israël : Jérusalem, Tel-Aviv et Haïfa, du quatre au huit. En novembre, il se trouve en Suisse - Genève, Lausanne, Sion et Bienne - et à la fin du même mois, en Belgique : Bruxelles, Charleroi, Anvers. A vrai dire, il avait inauguré ce type de prestation le vingt-deux décembre 1962 à Milan, sur l'invitation de son ami Grassi. Pris par d'autres tâches, Vilar interrompt ces tournées jusqu'en 1971. Du treize avril au deux mai, il se produit à Moscou, Léninegrad, Riga, Vilnius, Tbilissi avec comme partenaire sa fille, la comédienne Dominique Vilar.

Les notes de lectures témoignent du souci de la constitution d'un corpus destiné aux récitals et ce dès 1960. On y relève les noms des poètes de la Renaissance, des auteurs de la première moitié du dix-septième siècle ou encore des contemporains : Aragon, Eluard, Saint-John Perse...Et aussi des œuvres comme *Poils de Carotte* et *Germinal*.<sup>1685</sup> S'il consacre toujours beaucoup de temps à la lecture, s'il continue à lire des pièces, il précise que des mois durant il lit « de tout sauf du théâtre ». En 1965, il découvre *Les Noyers de l'Altenburg*, « peut-être l'œuvre la plus émouvante de Malraux » dit-il de ce dernier roman inachevé.<sup>1686</sup> Deux ans plus tard, tout penaud, il confesse être « de ceux qui n'ont pas lu le *Don Quichotte* ». La raison ? C'est là « une longue lecture », à envisager pendant les vacances ». <sup>1687</sup> Mais que signifie le mot « vacances » pour Vilar ?

Pour en revenir à notre sujet, les divers documents retrouvés permettent de cerner le corpus du répertoire établi par Vilar - lequel surprend par son étendue et sa diversité : pas moins d'une quarantaine d'auteurs. D'ailleurs, rien ne nous permet d'affirmer l'exhaustivité de notre liste.<sup>1688</sup> Certains récitals sont confirmés : Milan et la Belgique. Les autres paraissent plus incertains. Une place essentielle est accordée à la poésie dont le champ court de la

---

<sup>1685</sup> Note « Traces de lectures 1960-1962 ».

<sup>1686</sup> « Vilar parle », Cl. Morand, *Arts*, 15-12-1965. (Le roman raconte, lors de la débâcle de 1940, la saga d'une famille alsacienne, les Berger. Malraux prendra comme nom de Résistance - Colonel Berger- celui du héros du récit, le colonel Vincent Berger).

<sup>1687</sup> « Entretien », Polac, op.c., 1967.

<sup>1688</sup> Voir annexe « Répertoire des récitals ».

Renaissance au XX<sup>ème</sup> siècle. Vilar fait la part belle au XVI<sup>ème</sup> : Ronsard, du Bellay, mais aussi d'Aubigné ou des auteurs baroques comme de Sponde et Bertaut. Le XVII<sup>ème</sup> est présent par les poètes - qualifiés parfois mineurs - qui appartiennent à la première moitié du siècle, avant l'établissement de la doctrine classique. Ils sont les représentants de courants variés : burlesque, préciosité, élégie. La pensée libertine y est fréquente avec Mainard, de Viau. Présents également Tristan l'Hermite, Malherbe, Cyrano de Bergerac, Voiture. Ajoutons La Fontaine qui se voit attribuer une place de choix : au moins cinq fables.

Un second volet concerne le XVII<sup>ème</sup> avec la dramaturgie. De *Don Juan*, Vilar retient la tirade de Sganarelle qui ouvre la pièce, et la réponse embarrassée de Don Juan qui, pressé par Charlotte et Mathurine termine en déclarant « il faut faire et non pas dire ». A *Tartuffe*, il emprunte le monologue du faux-dévoit qui confie sa passion à Elvire : « Et d'un ardent amour sentir mon cœur atteint ». Enfin il prend dans *Cinna* la méditation d'Auguste sur le pouvoir.<sup>1689</sup> A propos de Corneille, et dans un tout autre registre, n'oublions pas, les « Stances à Marquise », lesquelles nous offrent l'opportunité de retourner à la poésie. Hugo, Verlaine et Baudelaire représentent le XIX<sup>ème</sup> : trois extraits des *Contemplations* pour le premier ; pas moins de cinq textes pour l'auteur des *Fleurs du mal* et jusqu'à dix pour Verlaine. Supervielle, Valéry, Saint-John Perse, Aragon et Eluard complètent le répertoire poétique. A noter qu'on retrouve ici « Quand je mourrai » de Jiri Wolker, déjà rencontré dans les montages de l'époque lointaine de L'Equipe.

Figurent encore dans ce corpus Montaigne avec un extrait de « Philosophe, c'est apprendre à mourir » et quelques autres « pages » ; les moralistes satiriques Saint-Simon et Chamfort, deux écrivains particulièrement appréciés par Vilar ; deux portraits de La Bruyère ;<sup>1690</sup> un fragment de *La Belle au bois dormant* de Perrault ; cinq définitions de Voltaire empruntées au *Dictionnaire philosophique* ; « Autre étude de femme » de Balzac ; « quelques pages » de Jouhandeau ; le « Discours aux morts » d'Hector dans *La Guerre de Troie* et même une « Lettre d'amour » de Napoléon Bonaparte.<sup>1691</sup> Il convient de mentionner que Vilar pratique des coupures dans certains textes, « extraits » ou « fragments ».

---

<sup>1689</sup> Respectivement I,1 et II,4 ; III,3 ; IV,2.

<sup>1690</sup> « Enure », III, « Des femmes » et « Giton », VI, « Des biens de fortune ». (Librairie de la B.N. éditeur, 63 et 123).

<sup>1691</sup> Voir annexe « Répertoire des récitals ». (A noter que « Souvenirs d'un comédien » ; « Décoré » de Maupassant ; les « pages » de Jouhandeau ; les passages de *Poil de Carotte* et le fragment de Perrault n'ont pas été retrouvés dans les documents consultés, s'ils figurent dans les notes de Vilar).

Il ne conserve par exemple que quelques strophes du « Voyage » de Baudelaire, du « Cantique de la vierge Marie » de Bertaut ou encore des pièces d'Aragon.

Enfin, signalons la présence d'extraits de romans : une « page » de *Vol de nuit* de Saint-Exupéry ;<sup>1692</sup> de *Poil de Carotte*, des « Lettres choisies de Poil de Carotte à monsieur Lepic et quelques réponses de monsieur Lepic à Poil de Carotte ». Plus conséquents, cinq fragments du *Germinal* de Zola, au cœur du conflit qui oppose les mineurs à la direction des houillères : le démarrage de la grève « devant l'obstination à ne pas céder » du directeur ; la détermination des ouvriers malgré le froid et la faim ; l'échec de la tentative de conciliation ; le discours enflammé de Lantier aux grévistes ; et après l'échec de la grève, le départ de Lantier rêvant du jour prochain qui verrait « la germination (...) faire bientôt éclater la terre ».<sup>1693</sup> Deux passages de *La Condition humaine* vont clore le corpus. Le premier que nous titrerons « Le don du cyanure » : dans le hangar antichambre de la mort où les prisonniers communistes attendent d'être brûlés vifs dans la locomotive des hommes de Chang-Kai-Skek, le révolutionnaire russe Katow offre son cyanure à Souen. Puis « le renoncement du vieux Gisors » - qui prononce à propos des hommes la phrase déjà citée par Vilar « tous souffrent et chacun souffre parce qu'il pense » - au cours de l'ultime rencontre avec la doctoresse May, compagne de son fils Kyo. Il refuse de partir à Moscou avec elle et décide de rester à Kobé : ultime résignation du vieil intellectuel communiste protégé par ses baumes, la musique et l'opium : « depuis que Kyo est mort, il m'est indifférent de mourir ».<sup>1694</sup>

De ce corpus, on peut éclairer quelques thèmes qui ne sont pas indifférents à Vilar et, en partie du moins, peuvent expliquer ses choix. Et tout d'abord ce que nous nommerons l'hymne à la vie, l'aspiration au bonheur, le carpe diem. « C'est beau//d'avoir senti la vie » écrit Supervielle ; citons encore Saint-John Perse, ces « Vents » qui portent le Poète vers « des terres neuves par là-bas » ; l'épicurisme dionysiaque de Saint-Amant pour qui, dans « L'automne des Canaries » la nature prolifique et bienfaitrice offre tous les plaisirs, là où « Bacchus et Pomone ont établi leur gloire ». Cette quête du bonheur se nourrit bien évidemment d'amour - lequel s'agrémenté parfois d'une tonalité volontiers libertine - voir Ronsard ou tout aussi bien les « Stances à Marquise » - mais qui souvent est soumis à aléas et

---

<sup>1692</sup> « La femme du pilote (...) qu'un fond de mer », X, 93 à 97, Gallimard, 1971.

<sup>1693</sup> Successivement : « Quinze jours s'étaient écoulés (...) les martyrs aux bêtes » ; « Une autre semaine s'écoula (...) des chiens galeux » ; « Quant il rentra au Coron (...) une vantardise de sacrifice » ; « Il fut terrible (...) dans le grand ciel clair » ; « Il marchait toujours (...) éclater la terre » ; soit pages 215 à 218 ; 242-243 ; 245 à 248 ; 277-278 ; 500 à 503 ; L.G.F, 1983.

<sup>1694</sup> « Hé là ! dit-il à voix très basse (...) auquel nul ne prit garde » ; « Gisors attendait May (...) avec un orgueil amer » ; soit pages 249 à 251 ; 269 à 275 ; Malraux, Gallimard Poche, 1946.

autres avatars. Bien des textes retenus abordent ce thème. On ne saurait les présenter tous. Les premiers émois, ceux de l'adolescence, sont fréquemment évoqués. Baudelaire en rappelle le souvenir douloureux dans « Le Balcon » comme dans « Moesta et errabunda » ; on en retrouve trace dans « La vieille chanson du jeune temps » de Hugo ; dans « Les ingénues », dans « Le Colloque sentimental », ce sont les amours de jeunesse effacés par le temps que pleure Verlaine. Au détour du tableau de société « Autre étude de femme », Marsay raconte par le détail la trahison de son premier amour d'adolescent dont il a été victime. La nostalgie hante tous ces tendres émois qui prennent dès lors le ton de l'élégie. A l'autre bout de la chaîne, c'est encore, avec par exemple « La Belle vieille » de Mainard - la vaine prière adressée à l'aimée par le prétendant dans l'espoir de « donner de beaux jours à [ses] derniers hivers ». Dans « Les deux pigeons » La Fontaine interroge : « ai-je passé le temps d'aimer ? » et met en garde avec « Le Lion amoureux » : « amour, amour quand tu nous tiens... ».

Thème itératif dans l'univers de la poésie toutes époques confondues, le lieu commun de « la fuite du temps », qui, l'âge venu, engendre mélancolie, regrets, nostalgie. « La vie aura passé comme un grand château triste » constate Aragon dans « Je me tiens sur le seuil de la vie ». Même thème chez du Bellay avec « Las ! Où est maintenant... » S'apitoyant sur « ces monstres disloqués » qui « jadis furent des femmes », Baudelaire note « je vis vos jours perdus » quand il aperçoit « Les petites vieilles ». Avec « Veni, vidi, vixi » de Hugo, comment Vilar ne se retrouverait-il pas dans ces vers :

« Je n'ai pas refusé ma tâche sur la terre.  
Je me suis étonné d'être un objet de haine.  
Ayant beaucoup souffert et beaucoup travaillé »

Avec la fuite du temps arrive inéluctablement le thème de la mort, présent chez Ronsard, dans les « Stances » de de Sponde, chez d'Aubigné qui dans « L'hiver du sieur Aubigné » implore : « Laissez dormir en paix la nuit de mon hiver » ; et encore Hugo avec « Veni, vidi, vixi » :

« ô seigneur, ouvrez-moi les portes de la nuit  
Afin que je m'en aille et que je disparaisse ».

Et Baudelaire - « Le Voyage » - désespéré de vivre « une oasis d'horreur dans un désert d'ennui » en appelle à la mort conçue comme une délivrance.

Nous classerons volontiers les autres textes dans la rubrique « crayonnés de société ». Certains d'entre eux sont marqués du sceau de la satire. « C'est la plaisanterie qui doit faire justice de tous les travers » : donc satire amusée de Chamfort qui brosse le tableau d'un Ancien Régime en décomposition. Satire féroce de Saint-Simon qui, dans le « Portrait du roi

vieillissant » peint Louis XIV comme un esprit « au-dessous du médiocre » à qui « jamais rien ne coûta moins que de dissimuler ». Satire ironique de La Fontaine qui fait naître le sourire aux lèvres quand il dessine nos propres travers. Satire aussi chez La Bruyère, énoncé sur un ton beaucoup plus lapidaire. Satire légère de Balzac dont les protagonistes du tableau « Autre étude de femme » des salons bourgeois de la Restauration, montrent une digestion « presque toujours attentive » et selon les individus et les caractères « ou babillarde ou silencieuse ».

Ailleurs, ce sont les leçons de Montaigne entre scepticisme à l'endroit des comportements humains et stoïcisme devant la mort. Dans un tout autre registre, avec l'épopée minière de *Germinal*, le sort tragique réservé aux « gueules noires » traité avec un accent de violente dénonciation.

Vilar puise donc dans ce corpus au gré des récitals. Mais nous sommes persuadé que la totalité de cet ensemble n'a pas été utilisée, loin s'en faut. Le tri a été sévère et le choix réduit comme peau de chagrin. Tous ces textes à ses yeux n'ont pas une égale importance. Il y a là des auteurs de prédilection, et d'une prestation à l'autre s'affirment des constantes, des invariants. Nous avons à coup sûr les compositions de Milan 1962 et de la Belgique 1963.<sup>1695</sup> Ici on relève un programme curieusement titré « De Balzac à Verlaine » alors que l'on y rencontre Chamfort et Saint-Simon.<sup>1696</sup> On a quelques remarques concernant le programme suisse : pour Genève la seconde partie est identique à celle de la Belgique ; idem pour Lausanne, à l'exception de « quelques coupures », à savoir « trois Verlaine au lieu de sept à Genève ». Les autres textes ne sont pas précisés : « + ? » griffonne Vilar. Pour Israël, la liste des « Caractères » de Chamfort est indiquée ;<sup>1697</sup> tout comme les répartitions des répliques des « Dialogues philosophiques » entre Vilar et sa fille en URSS.<sup>1698</sup>

---

<sup>1695</sup> Milan : Giraudoux, « Le discours aux morts » ; Corneille, « Méditation sur le pouvoir » ; Molière, « Déclaration d'amour à Elvire » ; Balzac, « Autre étude de femme » ; Bonaparte, « Une Lettre d'amour » ; Saint-John Perse, « Poème » ; Jouhandeau, « Quelques pages » ; Chamfort, « Maximes et anecdotes » ; Baudelaire, « Poèmes » ; Montaigne, « Quelques pages ».

Belgique : Chamfort, « Caractères et anecdotes » ; Balzac, « Autre portrait de femme » ; Baudelaire, « Poèmes et proses » ; Saint-Simon, « Portrait du roi vieillissant » ; Renard, « Lettres choisies de Poil de Carotte à monsieur Lepic et quelques réponses de monsieur Lepic à Poil de carotte » ; Verlaine, « Poèmes » ; Chamfort, « Caractères et anecdotes ». (Dans l'ordre indiqué par Vilar).

<sup>1696</sup> Cf annexe « Récital Jean Vilar ».

<sup>1697</sup> Une douzaine, dont : « Un homme allait... » ; Monsieur d'Argenson » ; « Madame de Montmorin » ; « Un banquier anglais » ; « Monsieur le prince de... » ; « Madame de C. à monsieur B » ; « Le maréchal de Noailles ».

<sup>1698</sup> Une bonne quinzaine de « pensées », « anecdotes » et « dialogues » dont celui-ci « dialogue entre A et B » développé sous une forme concaténatoire :

« Vous marierez-vous ? – Non. – Pourquoi ? – Parce que je serais chagrin. – Pourquoi ? – Parce que je serais jaloux. – Pourquoi seriez-vous jaloux ? – Parce que je serais cocu. – Qui vous dit que vous seriez cocu ?

Les programmes connus comportent toutefois des imprécisions : quels poèmes de Saint-John Perse, Baudelaire, Verlaine ? Quels textes de Chamfort, Jouhandeau, Montaigne ? D'autre part, après Milan, les extraits des dramaturges - Corneille, Molière, Giraudoux - semblent disparaître. Dans le programme de L'URSS, Balzac, Renard, Chamfort figurent, tandis qu'apparaissent Voltaire - « Caractère », « Beau » - et les trois poèmes de Hugo ; autrement dit deux auteurs plus connus ou mieux appréciés - ou supposés tels - des Russes que certains autres. On peut en déduire que les pays visités, les auditeurs hypothétiques constituent à tout le moins un des paramètres du choix des programmes. Comme à la lumière des documents retrouvés, on peut dresser une liste des auteurs favoris de Vilar, et ce n'est qu'apparemment contradictoire avec la remarque précédente. Balzac est au moins présent à Milan, en Belgique, en Suisse et en URSS ; Saint-Simon en Belgique, Suisse, Israël ; Baudelaire à Milan, Belgique, Israël ; Renard en Belgique, Suisse, URSS ; Verlaine en Belgique et en Suisse. Quant à Chamfort ses textes se retrouvent dans la totalité des programmes et très souvent les encadrent. Les sentences et autres aphorismes de Chamfort dont l'art de cultiver la pointe est rare, offrent à Vilar la possibilité de varier, de donner de temps à autre un tour plus léger, plus plaisant et de cultiver ainsi la diversité de ton.

Les récitals s'organisent en deux parties avec un entracte. Les documents relatifs à l'URSS et à la Belgique le précisent : environ cinquante-cinq et quarante-cinq minutes pour celui-ci. « Environ », écrivons-nous, car le Balzac est minuté entre trente et trente-cinq minutes et « Souvenirs d'un comédien » de quinze à vingt. Plutôt que retenir des variations de rythme au cours de l'interprétation - lesquelles représenteraient entre un quart et un sixième des durées de temps, ce qui n'est pas vraisemblable - nous ferons plus volontiers l'hypothèse que ces différences sont le résultat de coupures. Fréquentes sont sur les textes retrouvés les indications de tempo, de silences, de ton. Figurent également des didascalies de mise en place, de mouvement. Enfin une note précise les modalités des divers contrats de Vilar - récital ou toute autre intervention - contrats « nets et sans retenues ». A la charge des organisateurs les frais de déplacement - avion ou train en première classe - et d'hébergement. A l'étranger, mise à disposition d'un interprète si nécessaire. Lors d'une mise en scène, Vilar a toute latitude pour « choisir son décorateur ».<sup>1699</sup>

A cette activité, Vilar adjoint des prestations diverses. Bornons-nous à énumérer les principales. Le trois février 1966, il prend part à une soirée de gala au musée Fernand Léger à

---

- Je serais cocu parce que je le mériterais. - Et pourquoi vous le mériteriez-vous ? - Parce que je me serais marié ».

<sup>1699</sup> Note « Modalités générales pour l'établissement des contrats d'engagements de Vilar ».

Cannes, au cours de laquelle entre des pas de deux exécutés par les danseurs étoiles du Bolchoï et de l'Opéra, il dit des textes du peintre, d'Eluard et d'Aragon.<sup>1700</sup> Fin octobre de la même année il est à Florence pour participer à un congrès d'étude traitant des théâtres subventionnés. En 1969, les interventions se multiplient. Le vingt-cinq février, à l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance de Gémier, il prononce une allocution à Gennevilliers.<sup>1701</sup> En avril il parcourt l'Égypte en compagnie de Demangeat afin d'étudier un projet de spectacle célébrant les grands mythes de l'Égypte ancienne devant le Temple de Louxor à la demande des autorités de ce pays. C'est avec une grande satisfaction que fin mai, il préside à Vichy les Rencontres de la Fédération nationale du théâtre amateur : « vivre au milieu de toutes ces compagnies » encadrées par « tous ces organisateurs de bonne volonté » constitue pour lui non seulement « un plaisir » mais aussi « un stimulant ».<sup>1702</sup> Lors des répétitions de *Don Carlo*, il participe à Vérone à une rencontre sur les thèmes « théâtre et cité », « théâtre et public populaire », « théâtre politique », « théâtre document », rencontre conduite par des représentants de théâtres et de troupes italiens. Puis en octobre-novembre, quatre semaines durant, Vilar anime à Buenos Aires un séminaire de recherche auquel participent des metteurs en scènes, décorateurs et directeurs argentins. Le quinze décembre, le voici à Rome où, dans le cadre des Concerts de la RAI, il est le récitant de *Lelio ou le retour à la vie* de Berlioz.

En mars 1970, Vilar séjourne à Montréal. Il enregistre douze émissions télévisées pour Radio Canada, réalisation de Florent Forget.<sup>1703</sup> En Mai 1971, au retour d'URSS, il participe à la série d'émissions de Claude Santelli et Françoise Verny, « André Malraux, la légende du siècle ». Il lit des textes de Malraux avec Bouquet, tient le rôle de lecteur-interprète de Gisors et dans la septième émission titrée « La condition humaine », Vilar dialogue avec l'homme de lettres à propos de Trotsky, de Staline, du pouvoir et la censure, d'Eisenstein, du théâtre...<sup>1704</sup> Durant ces années-là, Vilar est en tous lieux, se multiplie à l'infini. Et le bilan de ses activités est encore bien incomplet.

---

<sup>1700</sup> Respectivement : « c'est comme ça que cela a commencé » ; « Les Constructeurs » ; « Fernand Léger ».

<sup>1701</sup> Cf *La Nouvelle critique*, n° 204, mai 1969 et *TSP*, 393-400.

<sup>1702</sup> *Mémento*, 25-5-1969.

<sup>1703</sup> Raymond Charrette conduit les entretiens. Titre général : « Propos et confidences de Jean Vilar ». Origines et milieu familial ; les influences et les premières années de théâtre ; la création du festival d'Avignon ; le développement du festival ; la création du TNP ; l'esprit TNP ; succès et échecs du TNP ; l'acteur ; le metteur en scène ; la réforme du théâtre lyrique ; orientations du théâtre actuel ; conclusions.

<sup>1704</sup> Entretien publié dans *Le Magazine littéraire*, n° 54, juillet-août 1971. (C'est dans cette période que Vilar s'interroge à propos de Malraux : « Qu'est devenu le colonel Berger ? », autrement dit le résistant).

Il convient à présent d'évoquer des sollicitations ou des projets non aboutis. Après le décès de Spira, Vilar est contacté par le propriétaire de l'Athénée. « Que je cherche une formule pour cette salle » ou qu'il aide à « en trouver une », volontiers. Mais « que je prenne la direction de ce théâtre », c'est « non ».<sup>1705</sup> En juillet, il prend acte de la décision arrêtée par les propriétaires de l'Athénée et de l'Oeuvre de coupler leurs abonnements. Sans doute il voit là « un commencement », mais tout aussitôt manifeste une grande perplexité. Qui fera le travail de prospection ? Une programmation pour quel public ? Dans une salle, *Le Septième jour* de Claudel, « œuvre terriblement difficile à écouter » ; dans l'autre, son Crébillon, « passablement incongru à côté du *Septième jour* ». N'est-ce pas là une gageure ?<sup>1706</sup>

En mai 1967, Vilar annonce qu'il va fonder « une école nationale » qui aura la charge de former les « futurs directeurs des Maisons de la Culture » et il précise avoir « officiellement l'accord des Arts et Lettres ».<sup>1707</sup> Autre projet en 1969, étudier la création d'un « Institut libre du théâtre à Avignon ».<sup>1708</sup> Projets restés lettre morte. Début 1968, il se voit contraint de renoncer à monter *Le Faiseur* au théâtre d'Essen. Les répétitions étaient prévues du neuf au dix-sept février, la première fixée au dix-huit. A l'automne 1967, il prie le directeur de cette salle d'annuler ce contrat car le voici chargé par Malraux - en septembre 1967 - « d'une importante mission d'étude sur la RTLN » ; mission qui désormais « va occuper tout [son] temps pendant des mois ».<sup>1709</sup> En novembre 1969 lui est proposée la direction d'un festival « Fontainebleau-Carnegie - Fonds américain ». Vilar commente : « ai refusé. Poliment ».<sup>1710</sup> Autre proposition la même année, émanant du professeur Schérer, un poste de « professeur associé » avec trois cours par semaine. Ici aussi « refus poli », car observe-t-il « si j'accepte, je ne pourrai faire autre chose ».<sup>1710</sup> Dernière sollicitation en février 1971, celle de Pierre Dux, administrateur de La Comédie-Française : « j'aimerais bien que nous examinions sérieusement le projet qui m'est cher de vous voir mettre en scène divers ouvrages à la CF ».<sup>1711</sup> Le sort n'a pas laissé à Vilar le loisir de concrétiser cette invitation. Enfin, n'omettons pas de rappeler ici - nous en avons déjà traité - le projet de réaliser *La Nuit tombe* avec l'indication d'une distribution et le prêt d'un exemplaire à son fils « le seize

---

<sup>1705</sup> *Mémento*, 16-1-1965.

<sup>1706</sup> *Mémento*, 4-7-1965.

<sup>1707</sup> Entretien, Sylvaine Zegel, *Le Figaro littéraire*, 22-5-1967.

<sup>1708</sup> *Mémento*, juillet 1969.

<sup>1709</sup> Note, octobre 1967.

<sup>1710</sup> *Mémento*, 30-11-1969.

<sup>1711</sup> Lettre de Dux à Vilar, 26-2-1971.



octobre 1970. » Etait-ce pour 1971 ? « Il ne m'en avait pas parlé » précise Andrée Vilar.<sup>1712</sup> Durant ces années, Vilar se consacre aussi à la rédaction de *Chronique romanesque*, rédaction démarrée durant l'été 1964. En septembre 1966, il note « reprise de *Chronique romanesque* après un an d'arrêt ». <sup>1713</sup> Et si l'on se souvient que fin mai 1971, quelques jours avant sa mort, Vilar est rentré à Sète pour en corriger les épreuves, cette rédaction s'étend donc sur près de sept ans : une rédaction conduite à temps perdu.

Dans ce tourbillon d'activités, que devient le metteur en scène Vilar ? Le comédien Vilar ? Les réalisations théâtrales se raréfient. En mai-juin 1964, il monte *Un banquier sans visage* d'un jeune dramaturge suisse Walter Weideli. Les représentations sont données à Genève du quinze au vingt-deux juin dans des décors et costumes d'André Acquart. Pierre Vissmer compose la musique et Janine Charrat assure les parties chorégraphiques. Evocation du destin du banquier Necker, natif de cette ville, il s'agit d'une œuvre de commande de la part de Genève qui entend célébrer ainsi le cent cinquantième anniversaire de l'adhésion de sa République à la Confédération helvétique. A la fin de la même année, c'est *Le Dossier Oppenheimer* présenté à l'Athénée du sept décembre au trente avril 1965. « Première répétition d'*Oppenheimer* reportée au 2-11-1964 » consigne Vilar,<sup>1714</sup> en retard sur son adaptation. Plutôt que reprendre l'œuvre de Heinar Kipphardt, *En cause : J.R. Oppenheimer*, créée à Berlin par Piscator en 1964,<sup>1715</sup> il opte pour un montage qu'il réalise d'après les minutes de la Commission américaine de sécurité de l'énergie atomique rédigées lors du procès du savant. Il qualifie ce travail de « pièce-document ». Il envisage d'autres sujets pour ce genre nouveau : « L'Affaire Dreyfus », « Les procès de Moscou », « Trotsky ». <sup>1716</sup>

Dans un dispositif d'Acquart, Vilar interprète Oppenheimer. Il retrouve dans la distribution Leuvrais et Darbon, l'ancien compagnon de La Roulotte. Le spectacle « a très bien marché » observe Dominique Vilar et « ça nous a étonnés » <sup>1717</sup>. Vilar confirme : très gros succès, « en cinq mois, vingt et une mille places vendues à des associations ». <sup>1718</sup> Fin 1965, il met en scène toujours à l'Athénée et toujours en collaboration avec Acquart, *Le Hasard du coin du Feu* de Crébillon fils, « dialogue moral » qu'il adapte. L'œuvre est jouée du vingt-

---

<sup>1712</sup> A Vilar, Sète, 10-8-1990.

<sup>1713</sup> *Mémento*, 30-9-1966.

<sup>1714</sup> *Mémento*, 7-10-1964.

<sup>1715</sup> Publiée par *L'Arche* en 1967.

<sup>1716</sup> *Mémento*, 6-1-1965.

<sup>1717</sup> D. Vilar, Sète, 10-8-1990. (Françoise Spira, directrice de l'Athénée).

<sup>1718</sup> *Mémento*, 18-1-1965.

trois novembre au deux janvier 1966, « sans grand succès » précise Dominique Vilar, membre alors de « l'équipe de Françoise ».

Les autres réalisations sont des reprises de spectacles du TNP. En premier lieu *L'Avare* que Vilar destine à une tournée en Afrique francophone sous l'égide de l'Association pour le développement des échanges culturels. Il en assure la mise en scène, mais c'est Piéplu qui joue Harpagon et J.F. Rémy qui dirige ce long périple du trois février au deux avril 1966.<sup>1719</sup> Le spectacle est présenté ensuite à Paris dans le cadre du Festival du Marais du vingt-trois juin au deux juillet et Vilar reprend le rôle d'Harpagon. En 1967, du vingt-six février au vingt-huit mars, tournée en URSS - Moscou, Léninegrad, Tbilissi - avec douze représentations de *L'Avare* et onze de *L'Heureux stratagème*. Enfin, en juin 1967, du dix-huit au vingt-six, toujours au Marais, il réalise *Le Triomphe de l'amour*. En 1968, l'acteur Vilar opère un retour fugace au cinéma. Durant l'automne-hiver 1968, il joue dans *Des Christs par milliers* d'Arthuys et à l'automne 1970, il tourne dans *Le Petit Matin* d'Albicocco et dans *Raphaël ou le débauché* de Deville.

Dominique Vilar confie : « il pensait qu'il avait fait au théâtre ce qu'il avait à faire » avant de poursuivre « même *Oppenheimer*, même le *Crébillon* qu'il aimait beaucoup, ça n'a pas eu pour lui une importance capitale ».<sup>1720</sup> En quelque sorte Puaux confirme. En 1966, il demande à Vilar pour quelle raison il ne fait plus de mise en scène. « Tu veux que je te montre que je sais faire encore du Vilar ? ça n'a aucun intérêt », telle fut la réponse de l'intéressé.<sup>1721</sup> La phrase sonne comme un aveu d'impuissance. Le régisseur de théâtre donne l'impression d'être usé, incapable de renouvellement, d'innovation. Une page est tournée.

---

<sup>1719</sup> 35 représentations dans 13 pays : Mauritanie, Sénégal, Mali, Haute-Volta, Niger, Côte d'Ivoire, Togo, Dahomey, Cameroun, République Centrafricaine, Tchad, Gabon, Congo Brazzaville.

<sup>1720</sup> D. Vilar, Sète, 10-8-1990.

<sup>1721</sup> Puaux, Avignon, 9-4-1983.

## 8.2. *Autre tentative politique ?* Un si court chapitre pour une si brève parenthèse...

Nous sommes au tout début des années soixante. Écoutons Négroni : « Vilar m'explique que François Mitterand pouvait être le rassembleur de la gauche française ». Et à la lumière de ces discussions, il s'interroge : je me suis demandé s'il ne se voyait pas à la tête d'un ministère de la Culture ». <sup>1722</sup> Arrive 1965. Michel Debeauvais constate que dans ces années-là « toutes les questions culturelles susceptibles de prendre une certaine dimension dans la société française se cristallisaient autour de Vilar ». <sup>1723</sup>

Les élections à la présidence de la République s'annoncent. Mettre en difficulté de Gaulle, titulaire de la fonction, paraît envisageable à une condition : que la gauche n'aille pas au combat dans la dispersion. Vilar se lance dans la bataille comme l'atteste un courrier de février signé Georges Conchon, Daniel Mayer et Jean Vilar. <sup>1724</sup> C'est une convocation à une réunion fixée au huit mars pour envisager la rédaction d'un texte en faveur de l'union de la gauche lors de cette élection.

Le huit mars, les participants - artistes, écrivains, universitaires, responsables d'organisations - décident l'élaboration d'un « Appel » dont la rédaction finale est confiée à un collectif conduit par Vilar. Le vingt-quatre du même mois, une lettre signée du « Comité provisoire » annonce une conférence de presse pour le vingt-neuf, conférence au cours de laquelle sera présenté et officialisé « L'Appel à l'opinion démocratique ». La déclaration est jointe. Il est précisé que Vilar la lira lors de la conférence de presse. <sup>1725</sup> Suit un courrier « Pour une candidature unique de la gauche aux élections présidentielles » non daté mais postérieur à la conférence de presse puisque désigné « Appel du vingt-neuf mars ». Il est adressé aux signataires de l'appel dont la liste est jointe. Il vise à populariser le plus largement possible cette prise de position « dans tout le pays ». Les correspondants signataires sont invités à promouvoir « la création de comités locaux » et sollicités pour lever des fonds indispensables pour mener à bien les actions de propagande. Il faut réunir dans cette bataille tous ceux qui ont une même préoccupation : que cesse la dispersion des efforts de la gauche face au régime gaulliste et qu'un accord permette un combat commun pour une candidature

---

<sup>1722</sup> Négroni, op.c. *L'Herne*, 90.

<sup>1723</sup> M. Debeauvais, « Une leçon de Vilar... » *CMJV*, n°90, avril-mai 2004, 10.

<sup>1724</sup> Lettre du 27-2-1965.

<sup>1725</sup> Lettre du 24-3-1965. (Comité : D. Anselme, M. Brietman, G. Conchon, J. Madaule, R. Florian).

unique.<sup>1726</sup> Que dit le texte ? L'argumentaire débute par un constat : les premières promesses oubliées, le peuple français a conscience du retour « à de vieilles méthodes d'autoritarisme politique et de conservatisme social ». Il est indispensable de ne rien négliger pour opposer « un sursaut démocratique ou simplement civique » à la nouvelle opportunité que constituent les élections présidentielles. Que l'opposition s'affirme comme « une force active, dynamique » capable de « prendre la relève ». Lors de ce scrutin, agir en ordre dispersé serait tout à la fois « dérisoire et désastreux ». Dès lors, la candidature unique s'impose. En matière de propositions et de programme, ce seront les organisations représentatives de la gauche qui auront « à prendre leurs responsabilités. Ce point n'est pas du ressort du comité ». Si de très nombreux citoyens manifestent leur approbation en faveur de sa démarche, nul doute que « les obstacles seront levés » ; car les circonstances « nouvelles », favorables à « l'opposition démocratique » doivent permettre de les surmonter. De la sorte lesdites organisations seront invitées à « rechercher un accord sans tarder ».

L'ambition du comité consiste à « donner l'impulsion au mouvement ». Ce n'est ni plus ni moins que la constitution d'un groupe de pression. Et Vilar participe très activement à cette action, multipliant sa présence aux réunions. On peut mesurer la place qu'il y prend quand on lit çà et là écrit dans la presse le « Comité Jean Vilar ». Rappelant que les querelles qu'on lui a faites n'ont pas eu lieu sous la Cinquième République, mais sous le Quatrième au cours de laquelle « on a essayé de [le] vider », il déclare : si Malraux n'a pas augmenté les subventions, au moins lui n'a pas tenté de le chasser. Et se définissant comme « un citoyen libre », il conclut : « je suis pour une candidature de gauche contre de Gaulle ».<sup>1727</sup> En juillet il est contacté par les partis communiste, socialiste et PSU pour être candidat à la députation du XII<sup>ème</sup> arrondissement de Paris : « en septembre prochain (...) J'ai gentiment refusé ».<sup>1728</sup> Vilar n'est pas disposé à entrer dans l'arène politique.

Au premier tour des présidentielles du cinq décembre, de Gaulle est mis en ballottage, mais triomphera au second tour contre Mitterand. Toutefois ces résultats pour Vilar « sonnent le glas d'une certaine politique de gros sous ». Les électeurs ont refusé d'accorder « un nouveau blanc-seing » à une politique sociale et culturelle « plus oratoire qu'effective ». Il voit là « le début de l'espérance ».<sup>1729</sup> En février 1966, le « Comité pour une candidature unique » devient le « Mouvement national pour l'union des gauches ». Les années passent,

---

<sup>1726</sup> « Lettre pour une candidature unique... » signée par le Comité provisoire. (Les mêmes plus Raymond Bussièrès et Jean Vilar).

<sup>1727</sup> C. Roy, op.c. 109.

<sup>1728</sup> *Mémento*, 15-7-1965.

<sup>1729</sup> « Vilar parle » *Arts*, 15-12-1965. (*TSP*, 117. Cf *Le Nouvel Observateur*, 22-12-1965).

les espérances s'évanouissent, 1968 consacre la désunion. En 1969, Vilar ne peut que prendre acte du « décès du comité ». A la vérité, cette gauche, « pauvre G », était « morte depuis longtemps ».<sup>1730</sup> Et lorsque « à deux reprises » Roland Leroy le contacte pour lui proposer d'adjoindre son nom au comité de soutien de la candidature de Jacques Duclos aux élections présidentielles, il précise : « Ai répondu aussitôt : non ».<sup>1731</sup>

Dans le pré carré de l'univers de la politique ce fut un engagement aussi éphémère que subit de la part de Vilar.

---

<sup>1730</sup> *Mémento*, 13-5-1969.

<sup>1731</sup> *Mémento*, 25-5-1969.

### 8.3. Une reconversion

Dès les dernières saisons du TNP, Vilar oriente de plus en plus son intérêt vers la musique. Les témoignages de ses proches confirment les manifestations de cet attrait nouveau : « à partir de 1962 Vilar est très attiré par la scène lyrique ».<sup>1732</sup> Pour sa part, alors qu'elle évoque ses dernières mises en scène dramatiques, Dominique Vilar déclare « qu'il pensait alors beaucoup plus à l'Opéra, et ce bien avant que Malraux lui confiât la réforme de la RTLN ».<sup>1733</sup> L'intéressé lui-même confirme. L'art lyrique ? « Une vieille envie, un goût que je n'ai jamais pu satisfaire faute de temps », et il conclut par cette précision : « depuis six mois je ne lis plus que des partitions d'opéras ».<sup>1734</sup> Il est désormais intimement persuadé que « le théâtre d'opéra prendra la primauté sur le théâtre dramatique dans l'avenir ». Il voit ce mouvement « se dessiner » déjà car le lyrique est « la forme la plus accomplie du théâtre », à tout le moins lorsque les chanteurs parviennent à « l'état de grâce ».<sup>1735</sup>

#### 8.3.1. Vilar metteur en scène de théâtre lyrique

Cette nouvelle activité se déroule de 1963 à 1969, mais elle est relativement modeste puisque Vilar ne réalise que quatre mises en scène d'opéras. La première proposition pourtant était bien antérieure, comme nous l'avons noté. Elle émanait de Florence pour *Médée* « avec une nouvelle cantatrice, la Callas ». Il dit avoir refusé : « je ne me sentais pas prêt. Il ne faut pas aller trop vite ».<sup>1735</sup> Dès cette époque pourtant l'envie se manifeste et il nourrit secrètement cet espoir : « j'espère bien en faire au moins une dans ma vie » déclare-t-il en 1953.<sup>1736</sup> Et en 1964, son choix est arrêté. Il précise n'entrevoir « à présent que des mises en scène d'opéras ».<sup>1735</sup>

A la veille d'aborder ce nouvel exercice, il n'ignore pas les multiples difficultés qu'il devra surmonter. Le lundi de Pâques 1963, il est spectateur à l'Opéra de Paris. Et il consigne : le spectacle ayant commencé à vingt heures, un quart d'heure plus tard, déjà « ils [les chanteurs] viennent saluer devant le rideau », et recommencent « vingt minutes après ».

---

<sup>1732</sup> Andrée Vilar, Sète, 8-9-1980.

<sup>1733</sup> D. Vilar, Sète, 10-8-1990.

<sup>1734</sup> Entretien, Claude Sarraute, *Le Monde*, 9-10-1963.

<sup>1735</sup> Entretien, Nicole Hirsh, *L'Express*, 20-2-1964.

<sup>1736</sup> « Le metteur en scène doit-il avoir la baguette à la main ? » *Paris-Comoedia*, 30-12-1953.

Rageur, il écrit : « NON !! » Même constat le vingt et un juin pour *Tanhauser*. La première intervention chantée arrive « dix-sept minutes après le lever du rideau ». Jusque-là, l'orchestre « fait dancing ». Par ailleurs, trop d'éléments - rampe, rideau, cadre électrique, fosse d'orchestre...« éloignent l'interprète du spectateur ». Les chanteurs sont si éloignés qu'il apprécie avec peine « les pianissimi ». Il faut impérativement « couvrir un tiers de la fosse ». Bien évidemment tous les décors « extraordinaires et ruineux » doivent être bannis : « L'Opéra n'a plus rien à envier au réalisme historico-socialiste du Bolchoï ». La durée de l'entracte - trente minutes - est inacceptable. Quant au programme – soixante-seize pages dont trente-sept de publicité et dix-sept photos de chanteurs - c'est là un document « immoral et inutile ». Il faudra vaincre bien des pesanteurs, gommer bien des traditions, éradiquer bien des habitudes. Et Vilar tire la leçon : « m'en souvenir pour mes futures occupations lyriques ».<sup>1737</sup>

Sa première réalisation concerne le *Gerusalemme* de Verdi à La Fenice, sitôt Avignon terminé. Comment a pris corps ce premier contrat ? « Il ne faut pas ignorer que mon père connaissait fort bien l'univers théâtral italien et tous ses responsables, qu'il était très lié avec Grassi, Strehler, le directeur de La Scala. Ils l'ont incontestablement aidé » précise Dominique Vilar.<sup>1738</sup> La première a lieu le vingt-quatre septembre 1963. Le spectacle devait également être présenté à Pérouse. Vilar consigne le « 28-9-1963 : deuxième et dernière de *Gerusalemme* » ; le projet de Pérouse a été abandonné « pour des raisons financières ».<sup>1739</sup> Le metteur en scène découvre ici un problème nouveau qui ressortit à la direction d'acteur et à l'interprétation dramatique. Habituellement les chanteurs restent concentrés sur leurs partitions, et parfois exclusivement préoccupés par ce qu'ils considèrent comme leur unique fonction. « Il ne s'agit pas de bien chanter seulement » conseille Vilar. Encore faut-il que le spectateur puisse suivre les péripéties du livret. L'interprète se doit de les lui « signifier le plus clairement possible et le plus audiblement possible » et pour y parvenir, bien souligner « les moments, les phrases, les mots » qui marquent un fait ou un sentiment nouveaux.<sup>1739</sup> Convaincre voici plus d'un demi-siècle les chanteurs d'opéras qu'ils doivent être aussi des interprètes dramatiques, c'est-à-dire des comédiens, n'est pas chose aisée.

Dès 1953, Vilar observait que la tâche du metteur en scène lyrique est « assez différente » de celle du régisseur dramatique du fait que dans le cas d'un opéra il a à côté de lui un personnage au moins tout aussi important, à savoir le chef d'orchestre, « le monsieur qui a la mission de faire respecter le tempo ». Il faut souhaiter l'harmonie entre ces deux

---

<sup>1737</sup> « Notes sur des spectacles d'opéras, saisons 1963-64 », 1-2-4-8-12 passim.

<sup>1738</sup> D. Vilar, *Sète*, 10-8-1990.

<sup>1739</sup> Note aux artistes, *Gerusalemme*, sept.1963 (cf *JVPLM*, 271).

responsables du spectacle. Le metteur en scène se doit d'aborder la besogne dans « un souci de travail fraternel » avec son partenaire. Mais ne n'est là qu'un vœu pieu bien rarement exaucé. Excepté l'expérience de Vérone dont l'atmosphère de travail entre le chef Elialu Inbal et Vilar fut agréable et amicale, ailleurs la réalité s'avère bien plus rude. Le pire se produit à Milan avec le chef d'orchestre Hermann Scherchen. Au cours des deux réalisations à La Scala - *Macbeth* de Verdi en février 1964 et *Les Noces de Figaro* de Mozart en avril-mai, la collaboration tourne à la confrontation puis à l'affrontement. Qui commande ? Telle est la question. *Macbeth* dont la première a lieu le quatorze février dans des décors et costumes pour lesquels Vilar a fait appel à Prassinis comme lors de la présentation de la pièce au TNP, donne lieu aux premières dissonances entre les deux responsables. « Quand je suis arrivé » précise Vilar, « on m'a indiqué tous les tempi traditionnels. Et voilà que Scherchen ralentit tout, ce qui a pour conséquence de « couper tous mes efforts » déplore-t-il. Or, selon lui, le metteur en scène a autant de droits que le chef d'orchestre. Il n'est pas venu au lyrique pour être seulement « le monsieur qui fait les défilés et apprend à brandir les drapeaux ». A ce titre, il s'est permis de « supprimer les ruptures » créées par les applaudissements et a donc interdit les interruptions de l'orchestre destinées à les autoriser après les arias. Le public de La Scala, habitué à la virtuosité des chanteurs, a dû se résigner devant « cet abandon du bel canto » au profit de « l'action dramatique ». Pourquoi accorder la primauté à la musique sur la mise en scène dès lors que Verdi, qui « a pioché son Shakespeare avec passion » a monté « une pièce » et non pas écrit « une symphonie ». Il convient donc d'en respecter « les élans » ou autres « mouvements mélodramatiques », autrement dit donner à l'interprétation et à la direction d'acteurs toute leur place.<sup>1740</sup>

Lors des *Noces de Figaro* dont la première se déroule le vingt-neuf avril dans des décors et costumes de Gischia - lui aussi imposé par Vilar - les relations entre chef d'orchestre et régisseur franchissent un degré supplémentaire : c'est la rupture. Les deux hommes ne s'adressent plus la parole. Vilar ne décolère pas. A présent selon lui, Scherchen maintient « ses extrêmes pianissimi » dans une grande salle comme s'il conduisait une centaine d'instrumentistes alors qu'il ne dispose que de quarante-cinq. Il ne surveille ni le ton, ni l'émotivité de « ses cantanti ». Il se borne à maintenir « ce qu'il entend de Mozart :

---

<sup>1740</sup> *L'Express*, op.c.



conséquence la musique ne gouverne plus », « ne règne plus », dès lors « il se passe de la merde ».<sup>1741</sup>

Vilar découvre qu'en une saison La Scala présente vingt et un spectacles et s'interroge : « pourquoi tant d'œuvres en si peu de temps ?<sup>1742</sup> L'effet est immédiat : la réduction du temps de répétition. Déjà à propos de *Macbeth*, il se plaint de leur trop brève durée : « on ne monte pas une œuvre en vingt jours ».<sup>1742</sup> Pour *Les Noces de Figaro*, il tient quotidiennement le journal des difficultés rencontrées ou mieux encore des impossibilités de conduire un travail convenable. Les équipes de techniciens et d'ouvriers de la scène « sont saturées » - pas moins de quatre opéras en un mois - ce qui crée des retards dans les équipements du plateau et les réglages. Retards aussi dans la réalisation du dispositif par les ateliers. Mais le plus grave concerne « les prove », les répétitions. Il sait qu'à La Scala « la difficulté est d'obtenir des prove ». L'inquiétude le hante. Il voit arriver cette nouvelle période de travail à Milan « comme un cauchemar ».<sup>1743</sup> Echaudé par la première expérience, il prend les devants : « je demande au moins vingt répétitions de trois heures sur la scène » et, compte tenu des générales, « près de vingt-cinq ».<sup>1744</sup>

La période prévue court du vingt mars au vingt-deux avril. Premier contretemps, les « prove » ont commencé le vingt-cinq et non le vingt et un « comme prévu ».<sup>1745</sup> Programmées dans « la grande Scala », voici qu'à l'ultime minute on les replie à « la piccola ». Mais ce sont les absences réitérées des chanteurs aux répétitions qui insupportent Vilar au plus haut degré : l'interprète de la Comtesse absente les 25 mars ; 22 - « lors de la pré-générale - 23 et 25 avril. Ce jour-là, le 25, il apprend toutefois « qu'elle sera présente à 21 heures ». Chérubin absent les 25 et 26 mars, 11 et 18 avril ; le comte les 11, 12 et 21 avril ; le 6 avril absents Suzanne et Figaro ; le 14 avril, première répétition d'ensemble avec l'orchestre : manquent Suzanne et Marceline. L'une est à Berlin, une autre à Prague, un troisième à Séville... Le treize avril, Vilar consigne : « mise en place terminée ».<sup>1743</sup> Elle a nécessité pas moins de vingt jours. Comment travailler dans ces conditions ? Mais ce n'est pas fini. Arrive le soir de la première : « trois des grands rôles de chant », Suzanne, Figaro, la comtesse « ne sont pas en forme ». Il faudrait « au moins être à l'aise » pour chanter

---

<sup>1741</sup> « Notes » et « Lettres des problèmes rencontrés », dossier *Les Noces de Figaro*. (ce dossier contient en outre la partition musicale annotée, des croquis de mise en place, de plantations d'éléments scéniques, le calendrier des répétitions...).

<sup>1742</sup> « Notes sur des spectacles... », op.c., 26.

<sup>1743</sup> « Notes » dossier *Les Noces de Figaro*.

<sup>1744</sup> Lettre au surintendant de La Scala, 17-2-1964.

<sup>1745</sup> Lettre au surintendant, 1-5-1964.

Mozart ! Et ce même soir, la comtesse ose venir saluer « après son aria du trois » bien sûr « sans m'en avoir informé » s'indigne le metteur en scène. Enfin, le comble : l'archiviste de La Scala s'époumone à le poursuivre dans les moindres recoins du bâtiment pour lui réclamer le règlement de sa partition de travail.<sup>1743</sup> C'est l'écoeurement qui domine chez Vilar au terme de cette réalisation. Il ne manque pas d'en faire part au surintendant : « pourquoi vous informerais-je de l'invraisemblable état des répétitions des *Noces* ? On ne décrit pas le néant ». <sup>1745</sup> Et il prédit l'avenir : ne tardera plus le jour où La Scala « comme tous les théâtres lyriques du monde » seront contraints à des réformes « sévères et profondes ». <sup>1745</sup> Voici Vilar soudain bien optimiste. Plus tard, il déclarera avoir réalisé à La Scala deux opéras « malgré monsieur le surintendant ». <sup>1746</sup>

Cinq ans après, dans L'Arena de Vérone, c'est *Don Carlo* de Verdi, l'ultime mise en scène lyrique de Vilar, dont la première a lieu le deux août 1969, dans des décors de Luciano Damiani. Démarré en juin, le travail préparatoire a été dans l'ensemble moins heurté et les relations entre le chef d'orchestre et le régisseur somme toute courtoises. Deux points inquiètent Vilar. D'abord l'immensité du plateau de L'Arena - quarante mètres sur quarante - et l'immensité de la salle dont la jauge est de vingt-cinq mille places. Mais aussi le fait que L'Arena est en quelque sorte considérée comme le temple du décor grandiose - ce qu'il nomme le « *terrorismo decorativo* ». Comment lui, l'adepte du plateau nu, va-t-il surmonter ce handicap sans faire hurler les spécialistes et les habitués ? Nous aborderons ce point ultérieurement lors de l'étude de la conception de Vilar du décor. <sup>1747</sup> Pour être complet, il convient de citer un autre contrat de Vilar avec la RAI du dix au dix-huit novembre 1967, au Studio Auditorium Foro italico de Rome. Il concerne un travail de metteur en ondes pour régir la production radiophonique de *Carmen* de Bizet. <sup>1748</sup>

De ces travaux Vilar tire un certain nombre d'enseignements qui nourriront sa réflexion lors de son étude sur la réforme de l'Opéra. Le premier concerne les chanteurs. Ceux-ci doivent prendre conscience que leur art ne s'arrête pas au chant. Parce qu'ils interprètent un personnage mis en situations, avec des sentiments, dans une histoire contée aux spectateurs, comme leurs collègues du théâtre dramatique, ils doivent jouer, donc apprendre à devenir aussi des comédiens. Et veiller tout particulièrement à leur diction, trop souvent négligée. En conséquence de ceci - et c'est là la seconde leçon - la nécessité de

---

<sup>1746</sup> « Jean Vilar parle » op.c. (*TSP*, 112).

<sup>1747</sup> Dossier *Don Carlo*, Vérone, juin-août 1969. (ce dossier comprend le plan de la scène, les croquis du dispositif, le calendrier du travail, les courriers, les notes de mise en scène, de répétitions...et même une carte gastronomique de Vérone et des environs).

<sup>1748</sup> Chemise RAI, 1967.

nombreuses répétitions en présence de tous : « pas d'authentique gloire théâtrale sans de bonnes, d'assidues, de fidèles répétitions ». <sup>1749</sup> En aucun cas Vilar ne peut régler un chef-d'œuvre « en dix ou quinze jours ». <sup>1750</sup> Si son travail se borne à opérer une rapide mise en place, à régler quelques mouvements de figurants, on peut supprimer la fonction.

Le troisième enseignement, fondamental, porte sur l'indispensable réforme du théâtre lyrique. « Peut-on faire du théâtre de style, du théâtre contemporain dans un théâtre qui ne veut rien changer ? » <sup>1749</sup> Assurément non, répond Vilar. Relisons la lettre que Hixé adresse à Côme à propos de l'opéra : « la partition défile comme un ruban d'autoroute ». Trop souvent les compositeurs ont élu « la banalité ou le néant du sujet », se bornant à « une époustouflante histoire de dieux ». <sup>1751</sup> Il devient nécessaire et urgent d'en finir avec les traditions d'un autre âge, le rituel des bis, ce « rideau va-et-vient, éboueur des saluts » ; <sup>1751</sup> de supprimer tous les privilèges, de mettre fin à tous les passe-droits, d'anéantir les fiefs qui encombrent le théâtre lyrique. « Si j'avais un livre à écrire sur l'opéra, je l'intitulerais *Les Féodaux* » écrit Vilar. <sup>1752</sup> Féodalité des techniques ; féodalité du maître des chœurs ; féodalité des chefs d'orchestre - « ils sont les dieux », dit-il de ces derniers. <sup>1753</sup> Féodalités qui doivent « être réglées au sabre ». <sup>1752</sup> Et si tous ces obstacles devaient perdurer, si aucune mesure radicale ne parvient à les éradiquer, que ce soit à La Scala ou « dans les autres opéras d'Europe », il confie « je retournerais au dramatique ». <sup>1754</sup>

Vilar se réjouissait à la perspective d'entrer dans l'univers du théâtre lyrique. Il en ressort déçu, amer, assurément déconcerté par ses pesanteurs.

### 8.3.2. Vilar et la réforme de l'Opéra

En février 1965, la Commission du Vème Plan prévoit la réalisation à Paris d'un nouveau théâtre lyrique. L'étude en est confiée à Vilar et à l'architecte Edouard Albert. Le vingt-sept avril, Vilar présente les résultats devant la Commission de l'équipement culturel. <sup>1755</sup>

L'étude comporte deux volets : « l'explication de l'édifice » et « la constitution et la formation des futures équipes ». Prévu pour un futur proche, « les années 1969-70 »,

---

<sup>1749</sup> « Notes », dossier *Les Noces de Figaro*.

<sup>1750</sup> Lettre au surintendant, 1-5-1964.

<sup>1751</sup> *CHR*, 112.

<sup>1752</sup> « Notes sur des spectacles... » op.c.

<sup>1753</sup> « Notes » dossier *Les Noces de Figaro*.

<sup>1754</sup> Cf 1750.

<sup>1755</sup> « Démocratisons le théâtre lyrique », *Le Journal de Genève* 17 et 18-7-1965. (*TSP*, 121-136).

le bâtiment édifié sur sept mille mètres carrés se composera « d'une tour quadrangulaire » de quarante-cinq mètres sur vingt-cinq et atteindra une hauteur de soixante mètres. Il comprendra un amphithéâtre de trois mille places toutes « égales en valeur » de visibilité et d'audibilité, ce qui justifie la proposition d'un « prix des places unique ». Il se complètera d'une cafétéria-restaurant, de salles de réunions, d'expositions, de conférences, d'une bibliothèque, d'une cinémathèque, à la manière des Maisons de la Culture, et ce afin de répondre à « un contrat familial entre le spectateur et son théâtre » puisqu'il s'agit de regrouper là « démocratiquement les assemblées populaires », lesquelles doivent s'y sentir chez elles. Est envisagée une « profusion » de salles de répétitions – orchestre, chœurs, danse, leçons instrumentales et vocales... car, remarque Vilar, bien des difficultés des équipements lyriques naissent souvent de la rareté des « lieux de recherche ou d'études ». La constitution des dessous devra permettre, comme au Burgtheater de Vienne, l'aménagement de plusieurs plateaux, autorisant ainsi deux spectacles dans la même journée. Car, innovation dans le théâtre lyrique, l'alternance sera la règle dans cette salle. Enfin, l'harmonie scène-salle est toujours « un point délicat » et en ce domaine, la réflexion nécessite encore d'être poursuivie ».<sup>1756</sup>

De 1965 à 1969-70, on dispose d'un temps suffisant pour constituer « des équipes qualifiées ». Il conviendra de faire de l'équipe administrative un service de « propagande musicale » avec un noyau « de prospection » : non pas un « service de billetterie » commercial, mais un groupe ayant un souci « éducatif et culturel », autrement dit « un service militant ». En quelque sorte ce sera là « le sourire » du théâtre. A propos des équipes artistiques, Vilar pose comme axiome qu'à présent l'art lyrique « ne peut ignorer les questions sociales ». Un maestro international, un génial interprète « de passage » ne résolvent pas les problèmes. Il faudra se séparer des « internationaux », ceux qui sont toujours absents lors des répétitions. On retrouve ici le souvenir de ses déboires milanais. Pour la clarté des relations, l'étude d'une convention collective est indispensable pour toutes les catégories de salariés, du chef d'orchestre jusqu'au souffleur. Former les équipes artistiques exige la création d'une Ecole. Celle-ci sera « réduite et sélective à l'extrême ». Obtenir d'excellents chanteurs, certes ; mais encore des comédiens. L'interprète doit acquérir ces deux formations car l'ambition de Vilar dans cette perspective est de réconcilier théâtre dramatique et théâtre lyrique, de les unir à nouveau. Aussi, plutôt que parler « d'opéra », il préfère nommer le projet « Théâtre musical français ». Hixie confie à Côme : « je suis partisan d'un opéra

---

<sup>1756</sup> *TSP*, 121-131 passim.

moyennement chanté (...) sans effort, sans exploit, sans turbulence géniale des cantanti ».<sup>1757</sup> Autre aspect, les chanteurs ainsi formés ne devront pas hésiter à accompagner « le prospecteur » dans les groupements populaires. L'artiste apprendra ainsi « ce que sera son public ». Nous retrouvons ici le comédien-militant tel que Vilar le définissait dans les ultimes saisons du TNP. Et pourquoi ne pas former dans cette école « les futurs responsables » des Maisons de la Culture ? L'ouverture de celle-ci est une « urgence » si l'on veut être prêt en 1969-70.<sup>1758</sup>

Dernier point abordé, l'élaboration d'une programmation « d'œuvres nouvelles » qui devront prendre en compte « les inventions musicales les plus récentes » ; et veiller de très près à bannir des livrets « la vacuité sinon la sottise des œuvres du passé ». Le but final à atteindre est de « replacer dans le siècle et dans la société telle qu'elle est aujourd'hui » le théâtre musical et non pas « l'art du chant ». Pour ce faire il faut créer des équipes qui soient à l'avenir « les cadres sûrs, compétents, inventifs » d'un « théâtre musical français ».<sup>1759</sup> Le rapport final présenté en juin 1965 par Pierre-Yves Ligen, auditeur au Conseil d'Etat, reprend et résume le projet de Vilar. Il envisage des lieux possibles pour cette réalisation : les Halles ou le Rond-point de la Défense.

On mesure combien la double expérience de Vilar - le TNP et les mises en scène lyriques - alimentent ce projet. Comme on en mesure tout autant l'ambition, pour ne pas dire l'utopie.

Ce projet est resté lettre morte. Deux années passent. « J'ai été contacté en juillet 1967 à Avignon pour envisager un travail à l'Opéra » déclare Vilar.<sup>1760</sup> C'est Francis Raison qui établit ce contact au cours du festival à la demande du ministre Malraux : « je viens lui proposer une mission nouvelle ».<sup>1761</sup> Il s'agissait de prendre la succession de Georges Auric : « on me proposait l'administration de l'Opéra ».<sup>1762</sup> C'est non. Ou plutôt, il lui faut réfléchir, « j'ai répondu en hésitant comme d'habitude ».<sup>1762</sup> Il hésite parce que depuis son projet de 1965, il est convaincu que l'Opéra est à réformer, mais la tâche est compliquée du fait « que beaucoup de gens étaient attachés à ce qu'il n'y ait pas de transformations ».<sup>1762</sup> Il hésite aussi : est-il compétent ? Son état de santé le lui permet-il ? Souhaite-t-il encore travailler

---

<sup>1757</sup> CHR, 122.

<sup>1758</sup> TSP, 129-136 passim.

<sup>1759</sup> Cf 1758.

<sup>1760</sup> Entretien, Jacques Meunier, *Musique*, supplément au n° 51, octobre 1970.

<sup>1761</sup> F. Raison, *L'Herne*, op.c. 181. (Raison est alors directeur du Théâtre, de la Musique et de la Danse au MAC, poste où il a succédé à Biasini).

<sup>1762</sup> Radio Canada, op.c.

avec l'Etat ? « J'ai répondu non à chacune des trois questions ». Et à la lumière de ces trois réponses, le voici qui accepte « l'administration générale de l'Opéra national ».<sup>1763</sup> Vilar qui dit non ; Vilar qui dit oui. Une nouvelle fois. Merveilleux homme de contradictions. Parce qu'il ne peut faire, il décide de faire. S'engager signifie toujours se lancer un défi.

Toutefois il pose des conditions. Avant d'accepter la fonction, il entend conduire une étude. Il veut Boulez à la direction de la musique et Béjart à la direction de la danse : « j'avais obtenu leur accord ». Ces clauses acceptées, en septembre 1967 le ministre charge officiellement Vilar d'une mission d'étude sur la RTLN.<sup>1764</sup> Le travail s'engage avec « une équipe de six ou sept » : un chef de bureau du MAC, un conseiller d'Etat, un scénographe, Demangeat, Boulez et son assistant.<sup>1762</sup> Il a duré dix mois, jusqu'à la fin juin 1968. Si cette réforme est acceptée, « je prendrai avec plaisir cette direction » rappelle Vilar.<sup>1762</sup> Bien évidemment, il s'inspire du rapport de 1965. Mais il n'est plus d'actualité de réaliser l'édifice proposé : trop tard, mais avant tout trop coûteux. Il convient d'aménager le Palais Garnier. A cette fin Vilar et Demangeat se rendent les vingt-sept et vingt-huit décembre au Burgtheater de Vienne, puis au Bolchoï du neuf au onze avril 1968 dans le but d'étudier les équipements et le fonctionnement de ces établissements.

Le rapport final déposé au ministère le trente juin 1968<sup>1765</sup> - ailleurs Vilar annonce le huit juillet - <sup>1766</sup> comporte quatre volumes dont trois d'annexes.<sup>1767</sup> Le préambule traite des « causes du malaise actuel », causes de trois sortes qui concernent les deux salles – Garnier et Favart. Première cause, « la crise artistique ». Routine, conformisme, immobilisme figent notre art lyrique. Il souffre d'un déficit de compositeurs, nous ne disposons pas « d'un nombre suffisant d'œuvres de portée universelle ». Le conformisme des responsables donne lieu à « des choix paresseux » : œuvres faciles, traditionnelles, usées dont les livrets présentent souvent « quelques putains glorieuses données en exemple ». L'école française du chant est insuffisamment formée à l'égard des répertoires étrangers et de la composition musicale nouvelle. Le corps de ballet « extrêmement qualifié » reste sous-employé : d'où la

---

<sup>1763</sup> Note, novembre 1967, in Dossier sur la réforme de l'Opéra.

<sup>1764</sup> « Vilar parle », *Arts*, op.c. (*TSP*, 112).

<sup>1765</sup> Cf 1754.

<sup>1766</sup> *Musique*, op.c.

<sup>1767</sup> Pour une réforme de l'Opéra.

Préambule. Les grandes lignes de la réforme. Les préalables nécessaires. Conclusions. (Volume 1, 123 pages).

Annexe 1 : Projet de nouvelle convention collective (orchestre, danse, chœurs). (Volume 2, 30 p).

Annexe 2 : Programme de activités saisons 1969-70 et 1970-71 (Vol. 3, 33 p).

Annexe 3 : Rénovation architecturale. (Vol.4, 12p + 15 planches).

nécessité d'inscrire à égalité le nombre annuel des représentations de la danse et de l'art lyrique.

Autre élément de la crise, la question du public. « Ce qui m'accable dans les salles lyriques, c'est le public. Je n'ai pas le goût de partager quoi que ce soit avec lui » écrit Hixe à Côme, car c'est là « une autre famille d'esprit que celle que j'ai l'habitude (...) de côtoyer ». Il précise préférer de beaucoup « les épanchements communautaires des bals du quatorze juillet », avant de conclure, partageant en ce point l'opinion de Côme : « oui, il faut interdire l'Opéra aux mélomanes ».<sup>1768</sup> Aucune enquête n'a jamais été réalisée. « Qui est dans la salle ? Et pourquoi ? » s'interroge Vilar. Il fait l'hypothèse que ce public aime les arias, les exploits vocaux, les partitions ardues. Public d'heureux élus qui seul peut s'offrir ces spectacles aux tarifs pratiqués. La loi qui a créé en 1939 la RTLN visait à « une démocratisation ». Cette obligation n'a jamais été suivie d'effet. Les pouvoirs publics n'ont jamais exigé des administrateurs successifs le respect de cette clause visant à conquérir un public plus large et « trente ans ont été perdus ».

Le dernier point abordé dans le préambule concerne « la situation financière » jugée catastrophique par Vilar. Cet état tient aux carences de la gestion - sous-emploi du personnel artistique, absence de contrôle des marchés, manque de politique à long terme ; comme il tient au coût de la représentation lyrique - quatre fois supérieur à celui d'un spectacle du TNP en 1964 ; aux dépenses du personnel - la prévision 1968 annonce 80% du budget total. Le fonctionnement n'est rendu possible que par la subvention de l'Etat : 75% du budget, soit le quart du budget du MAC selon le bilan de 1966. Les recettes ne peuvent croître, vu les jauges des deux salles actuelles : Garnier, 1700 et Favart 1150. La solution réside dans la construction d'une salle de « trois à quatre mille places », ce à quoi les pouvoirs se refusent. « Les expériences étrangères » prouvent que là est le moyen de réduire les subventions.<sup>1769</sup> « Là est la véritable solution d'avenir », car les améliorations que l'on peut apporter en l'état actuel de nos équipements « n'auront qu'un rendement limité » et l'Etat aura toujours à sa charge une part importante du financement.<sup>1770</sup>

« Les grandes lignes de la réforme » traitent de trois points. Le premier souci concerne le nécessaire et urgent « élargissement du public ». Vilar constate qu'on dépense « quatre milliards d'anciens francs » pour un public somme toute assez restreint : guère plus d'un

---

<sup>1768</sup> *CHR*, 110 et 111.

<sup>1769</sup> Bolchoï, jauge de 1870 places et, depuis 1960, la salle du Palais des congrès au Kremlin : 5900 places. (La subvention de l'Etat réduite de 2/3). Le Métropolitain Opéra dispose depuis 1966 de la salle du Lincoln Center, 3800 places. (Le mécénat a chuté d'un tiers).

<sup>1770</sup> *Préambule*, 2 à 13 passim.

demi-million en 1966, les deux salles confondues. « Jamais un aussi grand nombre de francs n'a été mis au service d'un petit nombre de gens ». <sup>1771</sup> Aujourd'hui, par le biais des tarifs pratiqués, « la sélection se fait par l'argent ». Comment extirper le théâtre musical de son « ghetto somptueux ? » Tout d'abord en acceptant de « bouger géographiquement » : l'Opéra ignore les quartiers de la périphérie, la province ; tout au plus s'abandonne-t-il une fois l'an « à aller jusqu'à Orange ». Une des solutions consiste à mettre en place des conventions entre le nouvel Opéra et les grands théâtres de province. Notre seul théâtre lyrique national se doit d'offrir « aux assemblées provinciales » le meilleur de notre travail. Il va sans dire que la révision, la diminution des tarifs s'impose. Mais l'essentiel reste la mise en œuvre des moyens de prospection de ce public populaire par des « pratiques nouvelles » à l'aide de méthodes « par ailleurs éprouvées ».

Et Vilar de reprendre toute la panoplie des mesures instaurées au TNP. Sera créé un service de prospection, directement rattaché à l'administrateur général. Etudier et rechercher toutes les possibilités pour attirer ce large public ; procéder au recensement de tous les groupements ; établir la programmation et le calendrier des rencontres, débats, exposés, dialogues avec les membres des associations, telles seront les tâches assignées à ce service. La présentation de la saison, celle des œuvres inscrites au répertoire, y compris dans une salle de l'établissement ouvert deux heures avant le spectacle, sera confiée à des partenaires « compétents » : musicologues, metteurs en scène, chefs d'orchestre. Ces rencontres s'organisent soit dans les locaux des associations, soit à Garnier. Il convient de récupérer là des lieux au rez-de-chaussée, pour les réserver à cet usage, mais aussi à l'accueil, à l'installation d'une cafétéria-restaurant : par exemple l'actuelle rotonde des abonnés, le dépôt de matériel, l'espace dévolu au commissariat de police du quartier : que fait ce dernier à Garnier ? Des réunions trimestrielles seront organisées entre les responsables du service de prospection et les représentants des associations. Une fois par saison ces derniers retrouveront les quatre membres du Comité de direction afin de dresser un bilan, entendre des vœux, définir des perspectives... Un bulletin d'information - type *Bref* - sera édité. Le ministère quant à lui devra soutenir, annoncer en permanence cette « politique nouvelle de la culture » pour le chant, la musique, la danse. L'arrivée de ce public des « classes laborieuses » sera bénéfique pour l'Opéra. Il en « transformera le style, car pour un public populaire, il est impérieux « d'éclairer une œuvre », ce qui délivre les metteurs en scène des « problèmes esthétiques » qui les guettent tous ». <sup>1772</sup> Et qu'on n'avance pas l'argument que seul un public

---

<sup>1771</sup> *L'Express*, 20-2-1964, op.c.

<sup>1772</sup> *L'Express*, op.c.



averti peut goûter l'opéra, les exemples du TNP, de Claudel à Eliot ou à Sophocle ont prouvé que « les œuvres les plus difficiles » réunissent désormais un public issu des « classes les plus défavorisées ».<sup>1773</sup>

Le second point des « grandes lignes de la réforme » aborde « les principes artistiques : tour à tour programmation, équipe de direction, principes de travail, Ecole et salle Favart. Vilar établit les programmes détaillés des saisons 1969-70 et 1970-71. Pour la première, qualifiée « d'intermédiaire », il propose des concerts de musique de chambre, des récitals, des concerts symphoniques et des chorals. A ceux-là s'ajoutent au cours de la seconde un programme de ballets - le corps de ballet composant deux ensembles - et sept œuvres lyriques. « Définir une politique du répertoire, c'est choisir. Et exclure » écrit-il. S'il retient Mozart, il élit aussi Schönberg, Debussy et prévoit une commande à Bériol.<sup>1774</sup>

En matière de direction, la solution actuelle - un administrateur général - ne donne pas satisfaction. C'est une tâche impossible pour une seule personne « dans les différents domaines d'un pareil ensemble », avec pas moins de quarante corps de métiers. C'est la contraindre de s'occuper « de tout et de rien ». Il faut supprimer les trop nombreuses directions, mal définies, qui l'entourent,<sup>1775</sup> et créer un « comité directeur » restreint, « le plus simple possible » avec un partage des responsabilités. Quatre personnes le composent : l'administrateur général, le directeur de la musique, le directeur de la danse et le directeur des services administratifs. Ce comité se réunit chaque semaine. Son domaine de compétence concerne « les grandes options » : programmation ; calendriers (répétitions et spectacles) ; l'Ecole ; choix des solistes. Ensuite, les trois directions ont « pleins pouvoirs d'exécution » dans leurs secteurs.

Fait nouveau par rapport à 1965, Vilar renonce à l'alternance, trop dispendieuse, trop coûteuse en temps et en usure ; elle rogne trop sur les répétitions. Or, il faut « prendre le temps » de travailler et le nombre de celles-ci doit augmenter.<sup>1776</sup> Ce rythme de travail impose à tous « le principe d'exclusivité » et les dérogations ne pourront être « qu'exceptionnelles ». Fini le temps des « grands artistes » qui se satisfont de « quelques raccords ». On ne répète « jamais assez », c'est « la preuve la plus significative d'une réforme sérieuse ».

La « dualité » entre le chef d'orchestre et le metteur en scène est « souvent à l'origine de conflits », Vilar sait fort bien ce qu'il en est. Le même nombre de répétitions accordé à l'un

---

<sup>1773</sup> « Première partie », 13 à 19 passim.

<sup>1774</sup> Annexe 2 « Programme des activités 1969-70 et 1970-71 ».

<sup>1775</sup> Secrétaire Général, directeur général, conseillers artistiques...

<sup>1776</sup> Ainsi pour *Moïse et Aaron* : 30 pour des chœurs ; 20 pour l'orchestre ; 20 pour la mise en scène ; 6 pour les italiennes et 6 autres avec l'ensemble des artistes.

et à l'autre doit effacer toute tentative hégémonique. L'Ecole, cette « nécessité absolue », par la formation et le perfectionnement permanent, offre la garantie « du solide et du qualitatif ». A ce propos, des « coupes sombres » sont nécessaires et les deux directeurs artistiques devront se montrer « intransigeants ». Quant à la salle Favart, Vilar n'en veut pas : édifice « médiocre », « scène exiguë », techniquement sous-équipée, salle mal conçue, « le mauvais rendement » de ce théâtre conduit à « recommander son détachement de la RTLN ». <sup>1777</sup>

Le dernier point intitulé « la remise en ordre administrative et financière » suppose que quatre actions « soient entreprises et menées à bien » : simplification des mesures administratives ; programmation à long terme des activités ; effort raisonné d'accroissement des recettes ; réforme du contrôle financier. Actuellement le comité directeur censé seconder l'administrateur apparaît « trop lourd et hétérogène ». L'existence de « postes d'apparat » précédemment dénoncée donne lieu à des « emplois fantômes ». Par contre, les absences de service du personnel, de direction de la musique ou encore du contrôle des marchés sont préjudiciables au fonctionnement et constituent des sources de difficultés et de conflits. Ensuite Vilar rappelle la création de son comité directeur, énumère cinq fonctions regroupées en deux pôles : les activités artistiques - fonction musique et fonction danse ; le second comprend les trois fonctions administration, technique et prospection. Il détaille les attributions de chacune. <sup>1778</sup>

Le directeur de la musique, un musicien de renom - compositeur ou chef d'orchestre – est assisté par un « intendant », sorte de dramaturge au sens allemand du terme. A la tête de la danse, un chorégraphe éminent a sous ses ordres deux maîtres de ballet. Mais l'école de danse qui a « ses propres règles » échappe à son autorité. Deux services constituent la direction administrative : le service financier et le service du personnel. Le directeur de la scène a la responsabilité des ateliers, des moyens techniques et de l'ensemble des personnels de ce secteur. Trois sections - prospection et animation ; publications ; service du contrôle – composent le service de la prospection. Quant à l'Ecole, elle est placée sous l'autorité directe de l'administrateur général.

L'activité lyrique « complexe et coûteuse par le nombre et l'ampleur de ses composantes » nécessite une programmation à long terme, « deux saisons à l'avance » au minimum, seule garantie de disposer d'un choix d'artistes de qualité. <sup>1779</sup> Ce délai facilite également le travail des services techniques, permet l'information du public et des

---

<sup>1777</sup> « Les principes esthétiques », 20 à 33 passim.

<sup>1778</sup> cf. organigramme en annexe.

<sup>1779</sup> Ainsi en 1967 Vilar programme les saisons 1969-70 et 1970-71.

groupements dans les meilleures conditions. Tous les facteurs ainsi synchronisés à l'avance offrent l'avantage d'établir de bons emplois du temps et une « prévision financière rigoureuse ». Ils autorisent « l'information et le contrôle du ministère de tutelle ».

L'effort d'accroissement des recettes doit concilier deux impératifs contradictoires : obtenir à Garnier des gains « les plus importants possibles », mais aussi respecter « les impératifs » d'une politique de diffusion « à de nouvelles couches sociales ». Quelles sont les solutions ? Réduire d'abord les servitudes : durant la saison 1965-66, pas moins de cinquante-sept mille invitations ! Il faut passer de cent quarante-huit à soixante et onze par représentation. Et aussi réétudier les prix des places. La situation idéale serait d'établir seulement deux à trois tarifs, le plus cher à quinze francs. Malheureusement Garnier ne le permet pas, il faudrait disposer d'une salle de trois mille places ; d'où la proposition de quatre prix.<sup>1780</sup>

Dernier point, « une réforme profonde » du contrôle financier s'impose. La contrainte présente, un contrôle a priori imposant un visa préalable du contrôleur à tout financement, pouvant s'accompagner d'un droit de veto jugé « inacceptable », apparaît à Vilar « lourde et inefficace ». Elle interdit toute dépense urgente et on peut la contourner de mille façons, tout particulièrement par les conventions collectives. Sa proposition prône un contrôle de l'Etat identique à celui des entreprises publiques nationales du type ORTF. En accordant à l'Opéra le statut d'établissement public à caractère industriel et commercial chargé de gérer un « service public culturel », on obtient un contrôle a posteriori avec nécessité pour le contrôleur de la surveillance de toutes les opérations ; la rédaction d'observations sur le projet de budget ; la mise en cause de la responsabilité personnelle de l'administrateur général si nécessaire. Seules les décisions de « portée générale » - par exemple les salaires - relèveraient du visa préalable. Dès lors seraient conciliées « les exigences de la rigueur financière » et « une saine exploitation théâtrale ».<sup>1781</sup>

Le chapitre « Préalables nécessaires » développe « deux conditions absolument indispensables », à savoir : « une profonde rénovation intérieure du Palais Garnier » et une révision complète des « rapports entre le personnel et le nouvel établissement ». Si ces deux préalables ne devaient être remplis, « aucune réforme profonde de l'Opéra ne verra jamais le jour » selon Vilar.

---

<sup>1780</sup> 500 places à 50 f ; 388 à 40 f. (ou 25 pour les abonnements) ; 355 à 10 ou 15 f. (Groupements) ; 520 à 5 f. (Mais ce sont des places médiocres). Soit respectivement 52 ; 42 et 26 ; 10,5 ou 15,5 ; 5,2 euros. Les matinées scolaires sont proposées à 6 f (6,3 euros).

<sup>1781</sup> « La remise en ordre ... » 35 à 63 passim.

Dans un édifice mal adapté « aux exigences d'un théâtre moderne » quatre secteurs sont concernés. Tout d'abord des travaux d'ordre technique : monte-décors, jeu d'orgue, cage de scène, fosse d'orchestre, ensemble sono-vidéo, électricité, « tous réclamés par les administrateurs successifs » et toujours différés. Le second traite de l'aménagement des nouveaux lieux de travail pour les artistes : salles de répétitions pour les deux troupes de danseurs ; agrandissement des salles de travail à la barre ; des studios de chant ; l'installation de l'Ecole... Mais surtout la réalisation d'une salle de répétitions, instrument qui conditionne « toute véritable réforme artistique ».<sup>1782</sup> Deux solutions sont proposées par l'architecte : un aménagement en sous-sol ou une salle « en superstructure » au quatrième niveau.<sup>1783</sup> Vilar écarte la première, trop longue à réaliser - trois ans - et beaucoup trop onéreuse – quarante-cinq millions de francs. Avec le montant de l'ensemble des autres aménagements, on atteindrait « le chiffre déraisonnable » de quatre-vingt-huit millions, chiffre qui approche du coût d'un équipement lyrique neuf. La seconde ne coûterait que quinze millions, mais elle exige de surélever la partie arrière de Garnier « monument classé ». Il faut choisir entre « le respect des pierres et les exigences de la vie » conclut le rédacteur.

Prévoir des lieux de repos pour l'ensemble du personnel constitue une urgence. Les locaux actuels se trouvent dans une « situation véritablement scandaleuse » : sanitaires défectueux, mobilier cassé, peintures défraîchies... Ceux réservés aux enfants de l'école de danse rappellent les salles « d'une maison d'éducation surveillée d'autrefois ». Prévoir enfin des lieux nouveaux pour l'accueil du public, ouverts deux heures avant le spectacle pour permettre à celui-ci d'y trouver restauration et informations sur l'œuvre présentée. Un réfectoire pour le personnel sera annexé au restaurant. Pour ce faire, récupérer des locaux devient incontournable, Vilar l'a précédemment évoqué : le commissariat ; les deux musées ; les réserves de costumes et l'école de danse, délocalisées ; la bibliothèque, annexée à la BN. Et aussi l'aménagement de locaux présentement vides, soit au total près de trois mille mètres carrés. La rénovation est chiffrée, poste par poste. Le coût total s'élève à 57.730.000 francs.<sup>1784</sup> Les travaux demanderont huit à dix-neuf mois, vingt-sept pour la salle de répétitions.<sup>1785</sup>

Vilar se livre à de sérieuses réserves à l'endroit des « rapports entre les personnels et l'établissement ». Toutes les analyses dénoncent « les dispositions paralysantes et rigides »

---

<sup>1782</sup> Et Vilar de citer les exemples du Metropolitan, du Bolchoï, de l'Opéra de Berlin-Est : tous ces théâtres disposent au moins d'une scène de répétitions égale à la scène de la salle de spectacle.

<sup>1783</sup> Cf. Plan du 4<sup>ème</sup> étage, annexes.

<sup>1784</sup> Soit 60.533.338 euros.

<sup>1785</sup> « La rénovation », 64 à 82 passim. (Annexe 3 « Rénovation architecturale »).

des conventions collectives de 1953 et 1962. Et de poser brutalement la question : les artistes et les personnels de Garnier « sont-ils ingouvernables ? » Ils attachent une « importance démesurée » à des garanties « méticuleuses » qui ont pour conséquence de transformer le théâtre en « une lourde et pesante machine juridique ». Quant aux dirigeants, ils renoncent à « leurs prérogatives d'autorité ! » Résultat : Garnier « c'est Byzance ». Le jugement est sans appel.

Une « opération d'assainissement » s'impose. En premier lieu, elle concerne les personnels artistiques. Les « rigidités » de leur convention collective doivent disparaître.<sup>1786</sup> Quant aux effectifs, ils ne sauraient relever d'un arrêté ministériel mais doivent être de la compétence exclusive de l'administrateur général. Les directions artistiques seront dans l'obligation de recouvrer « leur fonction primordiale », celle de « maîtres d'œuvre avec toutes les prérogatives : droits de sélection, de formation, de distribution, d'organisation de leurs services.<sup>1787</sup> Bref, s'il ne s'agit pas de « traiter en mineurs les artistes », il est certain que « la licence actuelle ne peut être tolérée ». Il convient d'imposer à toutes les branches artistiques un niveau international d'exécution. Les directeurs concernés doivent y veiller. Les danseurs ont un examen annuel. Les choristes et les musiciens doivent être soumis à la même règle.

Les services techniques « fabriquent, mettent en place et utilisent ». Les conditions actuelles - éloignement et dispersion des ateliers ; absence de scène de répétitions qui oblige à des opérations de montage et démontage incessantes, la scène publique servant à la fois aux représentations et aux répétitions - « compliquent au maximum » les difficultés. Ce fonctionnement exige quatre-vingt-huit personnes soumises à un nombre d'heures complémentaires « anormalement élevé », jusqu'à 67% des salaires en 1965-66. Cet état de fait souligne l'urgence de locaux aménagés sur place, la nécessité de réduire les HC à la condition d'en incorporer un pourcentage dans les calculs de retraites et aussi de constituer un comité d'entreprise. Et Vilar de conclure en rappelant à tous les personnels « la règle de l'exclusivité ».<sup>1788</sup>

Deux points importants se dégagent des « conclusions » de Vilar : le financement et l'échéancier du démarrage du nouvel Opéra. Les dépenses d'équipement - de l'ordre de

---

<sup>1786</sup> A titre d'exemple : le déplacement dans Paris donne droit à une indemnité journalière égale à 1/30<sup>ème</sup> du salaire mensuel ; hors de Paris, 3/50<sup>ème</sup> du salaire mensuel, alors que la RTLN prend à sa charge déplacements et repas.

<sup>1787</sup> En 1966-67, l'Opéra compte sept chefs d'orchestre permanents : l'un d'eux a dirigé deux répétitions ; un second, six et trois n'ont rien fait.

<sup>1788</sup> « Rapports personnels/établissement », 83 à 97 passim.

57.000.000 francs - ne représentent en fait que le double des dépenses de remise en état - 29.000.000 francs - prévues avant même la réforme. Subvention et ressources propres font apparaître, selon ses estimations, un reliquat de l'ordre de 10.000.000, réservé pour les mises en scène, location de salles, imprévus. Il conclut que le nouvel établissement, touchant un public « accru de 50% », ne coûte pas plus cher à la collectivité. Cet effort de l'Etat reste « minime » comparé à d'autres.<sup>1789</sup>

Il envisage deux calendriers de redémarrage de l'Opéra. Dans « l'hypothèse A », le gouvernement arrête rapidement la décision : septembre 1968. La nouvelle équipe de direction, prise par des engagements, ne sera pas disponible. Il faut alors nommer le directeur des services administratifs, administrateur par intérim. En juin 1969, les statuts de l'Opéra et les nouvelles conventions collectives sont prêts.<sup>1790</sup> Les travaux démarrent. La future équipe dirigeante pourrait officiellement entrer en fonction en juillet 1969. Du quinze septembre au premier juin 1970 Garnier est fermé pour travaux. Les concerts et chorals sont présentés à Chaillot et les ballets se produisent au Palais des Sports. Au premier octobre 1970, les travaux terminés - excepté la scène de répétitions - on peut rouvrir le nouvel Opéra.

« L'hypothèse B » prend en compte le fait que les décisions des pouvoirs publics sont lentes, « il convient de ne se faire guère d'illusions ». Dès lors la saison prévue en 1970-71 sera reportée à 1971-72 et le mandat de l'administrateur provisoire « prorogé d'autant ». Mais ce délai supplémentaire n'effraie pas Vilar, « il peut être salubre » et l'ensemble du chantier est alors terminé.<sup>1791</sup>

Tirer le meilleur parti des possibilités offertes par l'architecture de Garnier, réexaminer le statut de l'ensemble des personnels, arrêter programmes et budgets, définir en toute clarté les responsabilités et les hiérarchies, mettre sur pied une politique nouvelle en direction d'un public à conquérir, rien n'est laissé au hasard, rien n'est omis, rien n'est occulté ; tout est étudié à la loupe dans ce projet de réforme de Vilar. L'importance accordée à « Prospection et animation », poste érigé au niveau des grandes fonctions de l'établissement met en exergue la volonté de parvenir à une démocratisation véritable, dans un climat de convivialité : « éduquer sans lasser », viser à une « conjoncture sentimentale de la scène et de la salle ». <sup>1792</sup> Après la réussite du théâtre populaire au TNP, il est à présent question de donner

---

<sup>1789</sup> France : RTLN + 13 opéras de province : 80.000.000 (dont 48.000.000 pour RTLN) ; Allemagne 14 théâtres lyriques : 169.000.000.

<sup>1790</sup> Annexe 1, « Projet de nouvelle convention collective ».

<sup>1791</sup> « Conclusions », 115 à 123 passim.

<sup>1792</sup> « Préambule », 6 et 9.

« un autre visage de ce qui se passe sur la scène » ; peut-il à présent en être autrement que par le biais de la musique ? » déclare déjà Vilar en 1965.<sup>1793</sup>

Les propositions ne sont échafaudées qu'après un examen minutieux de la situation présente poste par poste, et dès lors elles s'affirment en solutions. Absence ici de tout esprit de système. Vilar sait faire montre de pragmatisme quand tel point du projet l'exige, sans craindre la contradiction. Lui qui a pratiqué l'alternance au TNP, qui la prône en 1965, voici qu'il la nie en 1968 après réexamen. Si le niveau du corps de ballet semble lui donner satisfaction, on ne peut tout à fait en dire autant du secteur musique et chant ; d'où l'examen annuel, le non renouvellement de contrat pour les recalés, mais aussi pour permettre à tous de progresser la création d'une Ecole de « formation d'acteurs (...) d'instrumentistes, de choristes, de solistes ». <sup>1794</sup> Rigueur de la gestion, souci affirmé de clarification, nécessité d'une grande compétence artistique sont rappelés page après page. S'en tenir à la création de six à huit œuvres lyriques par saison est satisfaisant. La multiplication excessive des ouvrages - jusqu'à la vingtaine parfois - ne constitue qu'une accumulation hétéroclite et nuit à la qualité par manque de travail préparatoire. <sup>1795</sup> A tout ceci vient s'ajouter la constitution d'un comité directeur exceptionnel : à côté du directeur administratif, à la musique Boulez, compositeur et chef d'orchestre ; Béjart, chorégraphe reconnu internationalement ; et dans la fonction d'administrateur général – metteur en scène, Vilar, auréolé de ses deux réussites incontestées, Avignon et le TNP, de son expérience de gestionnaire, de sa connaissance du répertoire lyrique. Le projet de Vilar n'est pas une mesurette, un rapiécage, mais une rénovation en profondeur qui passe au crible la totalité des problèmes et aboutit à une globalité qui porte sa cohérence et sa logique. Au-delà de l'étude, se dessinent une nouvelle fois dans sa proposition les principes d'une politique et d'une action culturelles publiques en faveur du plus grand nombre : « élitare pour tous » disait Vitez.

La réforme avait-elle quelque chance de réussite ? Toucher aux acquis des personnels n'allait-il pas soulever le vent de la révolte ? Les politiques étaient-ils prêts à accepter les hardiesses du projet et à se donner les moyens de les réaliser ? « Très attiré par le sujet, il y a beaucoup travaillé » rappelle Andrée Vilar ; mais la réforme était « trop brutale ». Il fallait « sortir beaucoup de gens », mettre fin « à des privilèges ». Vilar disait alors : « ça va faire un

---

<sup>1793</sup> Disque Barclay, op.c.

<sup>1794</sup> *Musique*, op.c.

<sup>1795</sup> Ainsi, rappel de la programmation déjà évoquée pour la première saison : Berlioz, *Les Troyens* ; Debussy, *Pelléas et Mélisande* ; Gluck, *Orphée* ; Schönberg, *Moïse et Aaron* ; Mozard, *Don Giovanni* et une œuvre de Luciano Bérío. (in *Radio Canada*, op.c.).

pastis avec les personnels ! »<sup>1796</sup> De son côté, Dominique Vilar affirme : « malgré les difficultés, il y croyait ».<sup>1797</sup> Est-ce bien certain ? En mars 1968, par l'entremise de Malraux, le président De Gaulle accorde une audience à Vilar. L'entretien porte essentiellement sur la réforme de l'Opéra. De Gaulle « demande des précisions, s'inquiète du programme », commente la « constitution de l'équipe ».<sup>1798</sup> Bien après cette rencontre, écrivant à Malraux, Vilar précise : « J'ai compris bien des choses » en quittant l'Elysée. Certes, il a poursuivi l'étude, « mais j'en ai bien vu alors la vanité, la puérilité », poursuit-il. Dans ce secteur – création musicale et chorégraphique – « j'ai bien compris que l'épaisseur sociale empêcherait tout mouvement, (...) disons toute révolution artistique ».<sup>1799</sup> De là à conclure que le président n'a pas été séduit, il n'y a qu'un pas, mais Vilar ne le franchit pas. Nonobstant l'avenir de la réforme semble compromis.

Dès le discours du président terminé, le trente mai 1968, Vilar décide de se retirer. Raison témoigne, qui reçoit un appel de celui-ci : « il est désolé, mais à la suite de ce qu'il vient d'entendre, il me dit « renoncer à la direction de l'Opéra ». Il ajoute : « je termine l'étude, mais je n'irai pas plus loin ».<sup>1800</sup> Vilar officialise son retrait au ministre de tutelle. L'allocution de De Gaulle lui « impose de reconsidérer l'acceptation de principe » donnée à Malraux. Profondément « heurté » par les « mesures d'ordre envisagées », il confirme sa décision : « je ne pourrai accepter aucune fonction officielle du gouvernement auquel vous appartenez ».<sup>1801</sup> Ultérieurement, il rappelle au même Malraux son jugement à propos du discours du trente mai : « un indigne mensonge politique, un très vulgaire discours électoral ».<sup>1802</sup> Selon Andrée Vilar, c'est de sa part « une démission brutale, un peu vite peut-être »,<sup>1803</sup> et Dominique Vilar y voit une décision « sans doute sur un coup de tête ».<sup>1804</sup> Quelques appréciations ultérieures de l'intéressé accréditent ces jugements. Quelques jours après son appel téléphonique à Raison, il confie à celui-ci : « dommage. C'était tout de même pour moi une belle fin de carrière ».<sup>1805</sup> Et peu avant sa mort, il déclare à Ralite : « je regrette

---

<sup>1796</sup> A. Vilar, 8-9-1980.

<sup>1797</sup> D. Vilar, Chelles, 18-3-1983.

<sup>1798</sup> « Entretien à l'Elysée », 12-3-1968, note, 2f.

<sup>1799</sup> Projet de lettre à Malraux, 16-5-1971.

<sup>1800</sup> F. Raison, entretien, Bordeaux, 11-10-1997.

<sup>1801</sup> Lettre au ministre, 31-5-1968. (cf *JVPLM*, 291 et « J. Vilar parle », *Arts*, op.c.).

<sup>1802</sup> Cf 1799.

<sup>1803</sup> A. Vilar, 8-9-1980.

<sup>1804</sup> D. Vilar, 18-3-1983.

<sup>1805</sup> F. Raison entretien, Bordeaux, 11-10-1997.



quand même d'avoir démissionné ».<sup>1806</sup> Pourtant, Boulez avance l'idée que Vilar, bien que « très motivé » donnait à croire « qu'il redoutait l'épreuve ». Avec cette démission, il ne peut s'empêcher d'envisager « qu'il arrêta les frais avec soulagement ».<sup>1807</sup> Béjart affirme que « la décision personnelle » de Vilar est certes liée au discours du président, mais il y perçoit des « causes plus graves et plus anciennes » : c'est là le « désaveu de toute une politique artistique française ». Alors que le temps passait, « nous voyions le rideau de fer de l'Opéra tomber (...) Il aurait bien fini par nous écraser ». Avec le retrait de Vilar, « j'ai été soulagé » ajoute-t-il, car « la Bastille », voilà ce qui leur serait échu « si nous étions allés au bout ».<sup>1808</sup>

Qu'est devenu ce projet ? « Je dois avouer ma stupéfaction devant l'indifférence qu'a rencontré ce rapport », pourtant sollicité « par l'Etat lui-même » observera plus tard Vilar.<sup>1809</sup> Quelques personnes ont bien dû le feuilleter distraitement. Administrateur de l'Opéra de 1985 à 1989, Jean-Louis Martinoty lui, l'a lu. Il souligne l'importance de l'étude, « véritable mise à mort » du répertoire « de routine » issu du XIX<sup>ème</sup> siècle ; l'analyse pertinente des « causes du malaise ». Malheureusement, il a été élaboré tout à fait à « contre-courant de ce que l'on pouvait souhaiter à l'Opéra ». Il heurtait « un désir de ne rien changer ». Et Martinoty termine ainsi, rejoignant ce que le propos de Béjart laisse supposer : « Bastille, un produit terrible du rapport Vilar, et son contraire ».<sup>1810</sup> Projet trop hardi ? Projet utopique ? Sur le papier, il se montrait séduisant. Que serait-il advenu de lui ? Le mystère reste entier. Rétrospectivement, on peut imaginer que la disparition prématurée de Vilar aurait fait de lui plus qu'un orphelin, un enfant mort-né.

---

<sup>1806</sup> J. Ralite « Protéger Avignon », *CMJV*, n°106, oct-déc.2008 (Entretien du 22-5-1971).

<sup>1807</sup> Boulez, *L'Herne*, op.c.,175.

<sup>1808</sup> Béjart, *L'Herne*, op.c.,172.

<sup>1809</sup> *Musique*, op.c.

<sup>1810</sup> J.L. Martinoty, « Jean Vilar et l'Opéra », Colloque Jean Vilar, Suresnes, 25 et 26-1-1991.

« Je vois derrière moi les choses que j'ai faites et voilà qu'elles commencent à vivre ». (C Claudel)

#### 8.4. Avignon : un virage, un séisme

Dans l'histoire du festival jusqu'en 1971, deux éditions prennent une importance particulière : 1966 et 1968. En 1964 et 1965 le TNP de Wilson assure le festival. Depuis 1952, TNP/Avignon, une association qui dure et perdure sans la moindre surprise, sans la moindre fantaisie, comme érigé en rite. Préparant 1966 - vingtième anniversaire - Vilar décide une reconsidération complète de la manifestation : « Avignon doit redevenir ce qu'il fut de 1947 à 1951, un lieu d'invention ».<sup>1811</sup> C'est implicitement reconnaître qu'il ne l'est plus. En effet s'il a atteint « un plein succès », il stagne, arrêté à un « palier » : d'où l'impérieuse nécessité de « jeter les bases d'une transformation ».<sup>1812</sup>

« De ne faire à ton gré, ce serait une faute ». (Dante)

##### 8.4.1. 1966 : Le virage

En Octobre 1965, Vilar note : « posté cet après-midi au maire d'Avignon l'étude pour le XX<sup>ème</sup> festival ».<sup>1813</sup> Dans ce document, il expose le bien-fondé de le modifier. « Public fidélisé », bilans financiers bénéficiaires, concours d'un théâtre national, le TNP de Wilson « attaché à notre cause », autant de raisons de s'en tenir à la formule actuelle synonyme de succès. Sans nul doute serait-ce ainsi la voix de la sagesse, qui engage « à répondre oui ». Et Vilar répond « non ». Il est persuadé que « nous pouvons désormais faire davantage ». Que propose-t-il ? L'allongement de la durée du festival - un mois ; la participation de trois compagnies, dont deux nouvelles feront de la sorte « l'apprentissage du fait scénique avignonnais » ; la création d'un second lieu. Si ces propositions sont retenues, ce sera là « un événement nouveau » et d'un « plus grand rayonnement » pour la manifestation et pour la ville.<sup>1814</sup>

---

<sup>1811</sup> « J. Vilar parle », op.c. (TSP 114).

<sup>1812</sup> Conférence de presse - Avignon, 14-2-1966.

<sup>1813</sup> *Mémento*, 6-10-1965.

<sup>1814</sup> Lettre au maire d'Avignon, 6-10-1965.

Durant quatorze années, rien n'a bougé. Vilar a toujours présente à l'esprit la menace, la menace de l'enlissement, de la routine qui guette une entreprise, a fortiori lorsque celle-ci connaît la réussite. L'ennui et la paresse s'emparent d'elle quand elle avance d'un rythme de croisière. Le temps est venu de se renouveler, de « reconsidérer les choses » ; c'est le destin de « toute discipline artistique » ». <sup>1815</sup> Et aussi chez Vilar ce goût du risque, de « la folie », toujours présent. L'année d'après, ne déclare-t-il pas « une entreprise qui ne s'aventure pas est une entreprise inutile ». <sup>1815</sup> Il y a danger. Elle risque de se mécaniser. On fait. On fait de « l'Avignon » comme on faisait « du Vilar ». Recouvrer « une attitude artistique conquérante » <sup>1816</sup>, voilà le but de la proposition. Le projet est accepté et qui plus est le festival passe sous le régime de régie municipale. Vilar, bénéficiant de la confiance totale des édiles locaux, tient à exprimer publiquement sa satisfaction et sa gratitude car ce qui est arrêté représente « un effort colossal de la ville » de l'ordre de « cent millions ». <sup>1817</sup>

En résumé, Avignon 1966, c'est un festival prolongé - du quinze juillet au treize août ; c'est la diversification des compagnies - à côté du TNP, Planchon et son Théâtre de la Cité, Béjart avec Le Ballet du XX<sup>ème</sup> siècle ; <sup>1818</sup> la diversification des scènes. Le nouveau lieu, avec trois mille places, est édifié devant le Palais du Vice-légat et réservé au Théâtre de la Cité ; quant à la Cour d'Honneur, Demangeat procède à une modification du dispositif scène-salle qui restera en usage jusqu'en 1981. C'est enfin la diversification des disciplines : théâtre, danse, musique, cette dernière absente depuis 1948. « Vilar me demande de repartir avec lui pour cette nouvelle aventure » écrit d'Ornhjelm. <sup>1819</sup> Par cette participation, elle est à « l'initiative du théâtre musical » observe Puaux. <sup>1820</sup> Dès 1950, Vilar regrettait qu'Avignon n'ait pas été un lieu de rassemblement des arts « il me semble qu'on aurait pu (...) réconcilier danseurs, compositeurs, architectes, peintres et poètes ». Dès 1948, il avait proposé à Barrault de participer, ou « encore à Strehler » ; mais il eût fallu « un budget plus important ». <sup>1821</sup> Seize ans plus tard son rêve devient réalité. « Quand on prend un tournant, il faut le prendre

---

<sup>1815</sup> Conférence de presse - festival, 1966.

<sup>1816</sup> « J. Vilar parle » op.c. (TSP, 115).

<sup>1817</sup> Conférence de presse, 1966. (Vilar parle en anciens francs, soit 1.125.750 €. Les prix des places sont fixés à 5-7- et 11 francs : 5,5-8-12 €).

<sup>1818</sup> TNP : *Dieu empereur et paysan* de Julius Hay, *Les Troyennes* d'Euripide. Planchon : *Richard 3* et *George Dandin*. Béjart : *Sonate à trois*, *Pierre et le loup*, *Pas de 2 opus 5*, *Le Boléro*, *Prospective*. Ajoutons, pour la musique, au Verger le Quintette à vents d'Avignon et Manitas de Plata.

<sup>1819</sup> Ch d'Ornhjelm, *L'Herne*, op.c.201.

<sup>1820</sup> P. Puaux, entretien Avignon, 26-7-1987.

<sup>1821</sup> « Les Champignons et les moutons », (TSP, 443).

sec » proclame-t-il.<sup>1822</sup> Lui qui a renoncé à compter de 1964 au travail scénique à Avignon pour des raisons de fatigue - canicule, mistral, vastité des espaces<sup>1823</sup> - explique l'arrivée de ses cadets du fait que « le théâtre est une fonction d'homme jeune ». On en a la totale maîtrise vers la trentaine car il sollicite des « qualités intellectuelles, des qualités de sensibilité » qu'on ne possède « pleinement qu'à cet âge ».<sup>1823</sup>

A l'automne 1963, Vilar a vu *La Reine verte* de Béjart avec Casarès et Babilée. Si au cours du premier acte le spectacle l'a quelque peu « dérangé », par la suite il a été séduit « par ce très précis et très pur réglage de la scène », car il se trouvait en présence de « nouveaux signes », un « mariage incessant de différentes disciplines » : parole, mime, danse, musique ; tout un « nouvel alphabet de mise en scène ».<sup>1824</sup> Il perçoit dans le travail du chorégraphe « un chemin capital pour l'avenir du théâtre » et le considère comme « un des plus doués pour mettre en scène un opéra ».<sup>1825</sup> Souhaitant introduire la danse au festival, il n'est pas surprenant qu'il ait fait appel à lui, comme il lui proposera la direction de la danse dans le projet Opéra. Dès lors, les modifications et les initiatives en 1966 apportent les fruits escomptés. La réussite est au rendez-vous : 84.000 spectateurs pour trente représentations, contre 54.000 en 1965 pour dix-sept spectacles.

La politique de rénovation se poursuit. A compter de 1966, année après année, Avignon entre dans une phase de renouvellement permanent. En 1967, le TNP disparaît momentanément. Désormais les nouvelles compagnies et les jeunes metteurs en scène vont se succéder : Planchon, Béjart, mais aussi Bourseiller, Lavelli en 1967 ; Le Living Théâtre en 1968 ; en 1969, Dente, Guimet, Thamin, Mouchkine... « L'arrivée de ces nouveaux talents » constitue un « tournant important ». Continuer sur la lancée ? « Alors Avignon aurait péri ».<sup>1826</sup> Vilar est à présent tout à fait acquis à l'idée qu'il faut savoir « laisser la place aux jeunes ». Que leur offre le festival ? « Un théâtre en ordre de marche ». En contrepartie, il exige la présentation non pas des « spectacles en cours » de ces compagnies, mais des créations, « ce qu'il a voulu toujours susciter ». Et à nouveau Vilar se prend à rêver : faire d'Avignon « une véritable rencontre du jeune théâtre » avec, le festival terminé, des troupes « restant jusqu'à fin septembre ».<sup>1827</sup> Pourquoi pas ?

---

<sup>1822</sup> Conférence de presse, 1966.

<sup>1823</sup> cf Radio Canada, op.c.

<sup>1824</sup> Lettre à Béjart, 26-10-1963. (cf Béjart, *L'Herne*, op.c., 169-70).

<sup>1825</sup> « Table ronde », *Combat*, 4-11-1963.

<sup>1826</sup> Entretien, *L'Herne*, op.c., 276.

<sup>1827</sup> Entretien, Lucien Attoun, *Les Nouvelles littéraires*, 13-8-1970.

D'autres équipements scéniques voient le jour : le Cloître des Carmes en 1967 ; en 1968 le Cloître des Célestins que Vilar fait modifier en 1969 par Demangeat afin de le destiner au théâtre musical ; la Chartreuse de Villeneuve, en 1971, la Chapelle des Pénitents blancs. Par contre, il renonce à l'installation du Palais du Vice-légat, utilisée seulement en 1966, ouverte sur la place, soumise au bruit, « une erreur » reconnaît Vilar. « Je rêve de lieux multiples et bien équipés » résume-t-il en 1970.<sup>1827</sup>

La musique prend de plus en plus d'importance à partir de 1967 avec la collaboration de l'Orchestre national de l'ORTF, Les Percussions de Strasbourg entre autres invités : concerts de musique contemporaine ; concerts de jazz à compter de 1968. En 1969 s'ouvre le cycle du théâtre musical aux Célestins avec le soutien de France-Culture, initié par Guy Erismann, responsable des émissions musicales à Radio-France et Chrystel d'Ornhjelm : une autre manière de repenser l'opéra, de le réinventer. Evocation douloureuse et tragique de la guerre civile espagnole, *Orden* de Bourgeade, avec une musique d'Arrigo et une mise en scène de Lavelli, œuvre présentée aux Carmes marqua selon Erismann « tout spécialement l'année 1969 et l'histoire d'Avignon.<sup>1828</sup> En 1961 au TNP *Loin de Rueil* ne préfigurait-elle pas déjà cette notion nouvelle de « théâtre musical » ? 1969 est aussi l'année du début du cycle de concerts d'orgue. Vilar demande à un abbé d'Avignon, Georges Durand, musicologue, de l'organiser à Notre-Dame des Doms, mais aussi dans le Comtat à Malaucène, l'Isle-sur-la Sorgue, Valréas.

1967 officialise l'introduction du cinéma avec *La Chinoise* de Godard projetée dans la Cour d'Honneur. A en croire Bourseiller, Vilar hésitait, n'était guère séduit par l'inclusion de cet art dans le cadre du festival : « nous avons réussi à le persuader qu'il fallait le faire ». <sup>1829</sup> En 1969 Avignon s'ouvre au théâtre pour le jeune public et invite les compagnies spécialisées dans ce secteur, en particulier Le théâtre de la Clairière de Demuynck, Le théâtre des jeunes années de Yendt ou encore La Pomme Verte de Catherine Dasté. Et il reprend le cycle des expositions, se rappelant ainsi que c'est une exposition qui en 1947 avait ouvert la voie à la Semaine d'art dramatique. Celle consacrée aux dernières œuvres de Picasso constitue un événement majeur d'Avignon 1970.

Pour 1971, mais il n'en connaîtra pas la réalisation, Vilar programme « Théâtre ouvert » selon lui « peut-être l'expérience la plus importante à l'heure actuelle » <sup>1830</sup>, organisée et conduite par Lucien Attoun, journaliste à France Culture. A la Chapelle des Pénitents

---

<sup>1828</sup> G. Erismann, *L'Herne*, op.c., 276.

<sup>1829</sup> Bourseiller, *CMJV*, oct.décembre 2008, n° 106.

<sup>1830</sup> Note, avril 1971.

blancs, durant des années, auteurs, metteurs en scène, acteurs animent une sorte d'atelier de révélation en présentant des lectures d'œuvres mises en espace, en quelque sorte « un gueuloir » dit Attoun reprenant la formule de Flaubert, une mise à l'épreuve devant le public. Un autre projet restera lui lettre morte ; le désir de Vilar de voir La Comédie-Française prendre part à Avignon, comme en témoigne un courrier de l'administrateur de l'époque : « c'est raté pour cette année-ci ». L'écart entre « nos obligations budgétaires » et « les possibilités financières » du festival est trop important. Mais il espère surmonter la difficulté pour 1972 : « j'ai bon espoir que les crédits nécessaires nous soient réservés ».<sup>1831</sup>

Enfin, au cours de ces dernières années, Vilar assiste à la naissance du « festival off », en quelque sorte inauguré en 1966 par André Benedetto qui décide de jouer pendant le festival « in ». Nouvelle hydre de Lerne, il va peu à peu envahir la ville, se glisser dans ses venelles, occuper ses cours et ses garages. Mis devant le fait accompli, un rien décontenancé au début, Vilar se résigne à l'évidence : « nous faisons en sorte de leur [les troupes] faciliter la tâche » : publicité, calendrier, conseils d'organisation... Il accepte que ces groupes soient « critiques à l'égard du festival ». Jeune, lui-même l'aurait peut-être contesté, mais il aurait exprimé sa désapprobation d'une autre manière, en créant un autre festival ailleurs. Il souhaite que chacun de leurs spectacles se révèle « exemplaire ».<sup>1832</sup> Et il affirme ne pas avoir perdu son temps s'ils étaient « meilleurs que ceux qu' [il] présente ».<sup>1833</sup> Mais à propos, sa proposition de faire d'Avignon, une fois le festival achevé, la patrie du jeune théâtre jusqu'à la fin septembre, ne serait-ce pas là une stratégie pour domestiquer ce monstre ? C'est une hypothèse que nous n'excluons pas de facto.

On observe que le développement du secteur « musique » à Avignon à compter de 1966 est concomitant avec l'intérêt de plus en plus appuyé que porte Vilar à cette discipline : mises en scène d'opéras, projet de 1965, réforme de la RTLN... Avignon devient « un lieu de théâtre chanté, d'expositions, de concerts, de danse ».<sup>1834</sup> En fait, homme de théâtre à l'origine, Vilar assiste sous l'impulsion de créateurs et de réalisateurs d'exception, à la progression d'autres formes d'art qui séduisent un public élargi, curieux de tout. Il s'efforce de les proposer dans le cadre du festival afin de le régénérer. Glissant de la dramaturgie à la pluridisciplinarité, ne réalise-t-il pas à Avignon l'élargissement du TNP présenté au ministre en 1963 ?

---

<sup>1831</sup> Lettre de P. Dux à Vilar, 26-2-1971.

<sup>1832</sup> Note, 1970.

<sup>1833</sup> *Les Nouvelles littéraires*, op.c.

<sup>1834</sup> Radio Canada, op.c.

« N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? » (Corneille)

#### 8.4.2. 1968 : *Le séisme*

Au printemps 1968, le XXII<sup>ème</sup> Festival ne se présente pas sous les meilleurs auspices. Du deux au cinq juin, une suite de réunions se déroule entre les responsables de la manifestation et ceux des compagnies françaises invitées : Bourseiller, Lavelli, Wilson. Le bilan est bien sombre. Il apparaît que les créations prévues ne sont nullement garanties. Les grèves successives depuis des semaines ont retardé et perturbé le travail de préparation : répétitions, décors, costumes... Dans ces conditions, il serait sage d'annuler cette édition. Un comité improvisé de comédiens demande cette mesure. Vilar décide de la maintenir en la limitant aux troupes étrangères conviées : le Ballet du XX<sup>ème</sup> siècle et le Living Théâtre, ce qui écorne singulièrement la programmation. La première doit se produire à la Cour d'Honneur avec dix-neuf représentations.<sup>1835</sup> Le Living présentera trois spectacles aux Carmes.<sup>1836</sup> Concerts de musique contemporaine et films complètent l'affiche, l'ensemble du dix-sept juillet au quatorze août.

Dès le mois de mai, quelques événements viennent troubler l'habituel enthousiasme fiévreux de l'avant-festival. Prévue le quinze juillet, l'arrivée du Living à Avignon a lieu le treize mai : « la troupe n'a plus d'argent ».<sup>1837</sup> Les comédiens sont installés à la hâte dans un lycée désaffecté où la ville aménage un lieu de répétitions, et elle fait une avance de quarante-cinq mille francs – 47.000 € environ – sur le contrat. A Paris, le quinze mai les contestataires prennent l'Odéon. Le théâtre est occupé par un « Comité d'action révolutionnaire » conduit par Jean-Jacques Lebel, Julian Beck, Daniel Cohn-Bendit, comité qui se donne comme perspective d'en faire un lieu de rencontres entre ouvriers et intellectuels, en quelque sorte une permanence de la révolution. On aurait pu imaginer que le ministre de tutelle prenne la défense de Barrault. Bien au contraire, il le démissionne sous prétexte de laxisme. Selon Puaux, Vilar propose d'organiser un soutien en faveur de son ami. Il appelle Planchon qui répond : « Barrault souhaite-t-il un soutien ? » Commentaire de Vilar : « ils sont foutus ».<sup>1838</sup>

De retour de l'Odéon, Julian Beck et Judith Malina, les responsables du Living arrivent à Avignon le dix-sept mai. Quelques jours après, le vingt-cinq, c'est la « Déclaration

---

<sup>1835</sup> *Ni Fleurs, ni couronnes ; Le Sacre du printemps ; A la recherche de..., Messe pour le temps présent.*

<sup>1836</sup> *Antigone*, Sophocle-Brecht ; *Mysteries and smaller pièces* et *Paradise Now*, créations collectives.

<sup>1837</sup> J. Beck à Puaux, *JVPLM*, 290.

<sup>1838</sup> P. Puaux, entretien, Avignon, 26-7-1987.

de Villeurbanne ». Réunis chez Planchon, les directeurs des théâtres subventionnés et des Maisons de la culture tiennent des assises.<sup>1839</sup> Le texte est le fruit de leurs débats. Il s'ouvre sur un constat : l'existence en France de « deux catégories distinctes » de population, les « cultivés » et les non-cultivés dénommés « le non-public ». Suit un sentiment de double culpabilité. Dès lors que la rencontre entre l'œuvre d'art et la masse des exclus de la culture n'a que des chances infimes de se produire, ils s'avouent « complices de leur exclusion ». La révolte présente met au jour cet écart et dénonce « leur attitude à l'égard de la culture », attitude vécue comme « une option faite par des privilégiés » en faveur d'une « culture héréditaire », autrement dit « tout simplement bourgeoise », qu'ils transmettent. Ils se vivent comme des courroies de transmission de cette culture bourgeoise, donc de l'idéologie dominante. Les signataires se considèrent « responsables d'une situation ». Après le constat, la solution. Pour résoudre cette contradiction il leur faut inventer une autre culture refusant l'héritage préexistant. Elle se voudra être « utile » aux exclus, se définissant comme un « contenu qu'ils puissent reconnaître » et dans lequel ils trouveront « l'instrument dont ils ont besoin », une culture dont la réponse naîtra de « la seule rencontre des hommes ». Tout effort culturel ne sera valable que dans une perspective « d'entreprise de politisation ». Offrir au non-public « les occasions de se politiser », tel est le cadre de leur mission désormais. Pour ce, l'outil à forger devient une « authentique action culturelle ». Culture « active », culture permanente, seul vecteur d'une modification des rapports humains. Leurs entreprises culturelles se doivent d'établir une « étroite corrélation entre la création théâtrale et l'action culturelle ».<sup>1840</sup>

Marquée du sceau de l'autoflagellation, la relecture quarante ans après de cette déclaration met en exergue la phraséologie pseudo révolutionnaire bien dans le ton de l'époque. Ce qui frappe surtout, c'est l'absence de toute tentative d'analyse, de définition de concepts comme ceux de « culture », « culture bourgeoise », « action culturelle ». La « seule rencontre des hommes » permettant de facto la définition d'un contenu culturel nouveau mériterait pour le moins une explication. Le refus de l'héritage culturel, de sa transmission – en cela le texte est marqué du situationnisme sartrien – parce que « bourgeois » ne présente pas le début de la moindre argumentation, mais repose sur une suite d'axiomes. De manière implicite, c'est la dénonciation de toute la politique de décentralisation de Jeanne Laurent, présentée comme un échec. De manière explicite, c'est la négation de tout le travail accompli

---

<sup>1839</sup> Parmi eux Barrault, Bourseiller, Chéreau, Dasté, Debauche, Garran, Gignoux, Maréchal, Rétoré, Sarrazin, Wilson.

<sup>1840</sup> « Déclaration de Villeurbanne », 25-5-1968. (cf Ph. Madral, *Le Théâtre hors les murs*, 245-250).



par Vilar – mais aussi par quelques-uns des signataires – en direction non pas d'un « non-public », notion un rien ubuesque, mais bien d'un public « populaire » si difficilement et très imparfaitement conquis, ce dont Vilar a conscience plus que quiconque. Comment aurait-il pu apposer sa signature au bas d'un tel texte ? Ce n'eût été que reniement. Selon Simon, Vilar est à Villeurbanne. Téphany et Puaux démentent. Fin mai Puaux et Vilar se trouvent à Paris, mobilisés par bien d'autres soucis : « Planchon me téléphone. Il invite Vilar à Villeurbanne. Vilar refuse ».<sup>1841</sup>

A Avignon les événements se succèdent dans un climat relativement serein au début. Vers le douze juillet sont arrivés de Paris « les contestataires » de mai, « au nombre d'une cinquante environ »<sup>1842</sup>, encadrés par Lebel, le « pape du happening » et le psycho-sociologue universitaire Georges Lapassade, l'un des instigateurs de la révolte étudiante. Dans quel but ? Selon Catherine Arlaud, ils se veulent « révélateurs du fait que le festival distille la culture bourgeoise » et entendent le dénoncer.<sup>1842</sup> « Jean Vilar, on s'en fout ! Depuis vingt ans, vous faites du théâtre bourgeois » clame Lebel.<sup>1843</sup> Elle observe qu'ils ne s'en prennent pas à celui d'Aix-en-Provence. elle aurait pu ajouter Orange fief de la culture qu'ils qualifient de « bourgeoise » : c'est que ce type de manifestations ne cachent pas leur finalité, alors que l'Avignon de Vilar « se dit et se veut populaire », donc trompeur.<sup>1842</sup> Comme prévu Béjart ouvre le festival le dix-sept. Le lendemain, le préfet du Gard prend un arrêté pour interdire *La Paillasse aux seins nus*, spectacle de la troupe avignonnaise de Gelas - Le Chêne noir - présenté à Villeneuve-lez-Avignon. Maladresse ? Provocation délibérée ? L'effet est immédiat. Les contestataires entrent en scène. Cette décision déclenche les turbulences : manifestations, tracts, débats au Verger. La Place de l'Horloge se métamorphose en agora. Dès lors les incidents vont se multiplier.

Le lendemain, première d'*Antigone*. Beck refuse de jouer et organise un débat aux Carmes. Dans la nuit du vingt des nervis d'extrême-droite s'en prennent à des acteurs du Living : « nous protégerons nos camarades (...) et la tenue des spectacles contre qui que ce soit » déclare Vilar dans sa condamnation de l'agression.<sup>1844</sup> Le vingt-deux, à l'initiative du PCF est créé un Comité de défense du festival. Communistes et cégétistes se déclarent prêts à débarrasser Avignon et des nervis et des contestataires. C'est au tour de Puaux d'apprendre à ses amis de savoir raison garder. Une seule règle commune aux responsables du festival et au

---

<sup>1841</sup> Puaux, entretien, 26-7-1987 ; Téphany, sète, 10-8-1990.

<sup>1842</sup> C. Arlaud, *Le Festival d'Avignon 1947-1968*, 249.

<sup>1843</sup> J.J Lebel, *Le Dauphiné libéré*, 19-7-1968.

<sup>1844</sup> « Déclaration » 21-7-1968. (cf *JVPLM*, 296).

maire Henri Duffaut : refuser coûte que coûte de répondre à la provocation d'où qu'elle vienne. Pour ce, ils sont en contact permanent avec le préfet du Vaucluse qui régit les forces de l'ordre.<sup>1845</sup>

Nouvelle provocation de Beck lors de la première de *Paradise Now*. Après avoir exigé le règlement de son contrat, voici qu'il refuse de jouer si l'entrée n'est pas gratuite. Le maire lui rappelle les clauses du contrat signé avec la ville ; Vilar refuse d'accéder à cette demande. Adossé aux grilles des Carmes, il en barre l'entrée. C'est alors qu'éclate la violence, violence verbale, violence comportementale. Vilar est agressé : « j'ai vu une poignée de gauchistes rivaliser d'abjection avec des propos du genre « Tu te branles » et les crachats au visage ». <sup>1846</sup> Abjection confirmée par Benedetto : « au Cloître des Carmes, le fils Michelin a craché sur Vilar ». <sup>1847</sup> Abjection enfin avec le slogan lancé par des contestataires « Vilar, Béjart, Salazar » assimilant les deux créateurs au dictateur portugais - slogan qui déshonore définitivement ses auteurs. Ce qu'ils voulaient obtenir, « c'était obliger Béjart à partir et moi aussi » observe Vilar ; <sup>1848</sup> point de vue partagé par Arlaud : « ils demandent la démission de Vilar ». <sup>1849</sup>

Unanime, la presse condamne ces comportements et souligne la détermination et le sang froid de Vilar. <sup>1850</sup> Deux fausses notes toutefois. Un chroniqueur du *Monde* reprenant un jugement « prêté » à Vilar traitant les contestataires de « caricatures de révoltés » semble accréditer leurs actions en ces termes : « mais alors, pourquoi la présence de ces caricatures de révoltés a-t-elle rendu évident que le festival d'Avignon était une caricature de festival populaire ? » <sup>1851</sup> Avait-on besoin de ces vociférations pour prendre conscience d'un fait connu de tous, et particulièrement depuis l'enquête de Janine Larue de 1967 ? Mais la palme revient à Maurice Clavel qui désormais ne craint pas de se présenter comme le « cofondateur des deux premiers Avignon ». L'ami des premiers jours prend la défense de ses nouveaux camarades gauchistes. Il les qualifie de « cohérents, logiques ». Ils incitent ainsi à « penser, à tout repenser, à tout refaire ». <sup>1852</sup> Il ose prétendre que « l'œuvre » et « la personne de Vilar » n'ont pas été « mises en cause », mais seulement « l'ingestion culturelle à bon compte et à

---

<sup>1845</sup> P. Puaux, entretien, 26-7-1987.

<sup>1846</sup> B. Poirot-Delpech, *L'Herne*, op.c., 57.

<sup>1847</sup> A. Benedetto, *CMJV*, n° 105, juillet 2008.

<sup>1848</sup> *Le Dauphiné libéré*, 7-8-1968.

<sup>1849</sup> C. Arlaud, op.c., 251.

<sup>1850</sup> En particulier *Le Monde*, *le Provençal*, *L'Humanité*, *La Marseillaise*...

<sup>1851</sup> M. Mirant, *Le Monde*, 16-8-1968.

<sup>1852</sup> M. Clavel, *Combat*, 23-7-1968.

bonne conscience » qu'il a proposée, et ce par « une contestation globale (...) profondément sage ».<sup>1852</sup>

Après la première de *Paradise Now*, la décision de Beck de poursuivre le spectacle dans la rue à proximité du Cloître durant la nuit soulève les protestations des habitants. « Avignon n'était pas fait pour cela » conteste Vilar, car « le quartier ouvrier de la Carreterie » n'acceptait pas des manifestations « sur le coup de deux heures du matin des noctambules de monsieur Julian Beck ».<sup>1853</sup> Rappelant son hostilité aux contestations de 1968, il précise que « sous prétexte de liberté », elles voulaient « nous imposer une certaine forme de spectacle dans la rue ».<sup>1854</sup> N'ayant vu que les dernières répétitions sur place de *Paradise Now*, il confie qu'il « n'aurait pas invité le Living s'il avait vu ce travail avant ».<sup>1854</sup>

A la toute fin de juillet la contestation s'essouffle. Et devant la désapprobation généralisée, voici Lebel-boutefeux qui se présente comme une victime. Celui qui se qualifie « d'ex-occupant de l'Odéon » et « contestataire remarqué du festival » dénonce une « campagne d'intoxication qui l'a pris pour cible », le réduisant au rôle de « chef de complot ».<sup>1855</sup> La contestation n'est pas parvenue à ses fins, saborder le festival, chasser Vilar. Le trente et un juillet, ayant encaissé « le prix de douze représentations pour cinq jouées »<sup>1856</sup>, le Living Théâtre décide de quitter Avignon. « Ce ne sont pas quelques injures qui me feront quitter le navire » affirme Vilar.<sup>1857</sup> C'eût été « une lâcheté, une fuite. J'aurais mauvaise conscience ».<sup>1858</sup> Il a eu le mérite « de ne pas sombrer (...) Nous avons tenu ».<sup>1859</sup> Et pour remercier la population avignonnaise, Béjart offre un spectacle sur les bords du Rhône qui connaît un remarquable succès.

Quelles leçons et quels bilans tirer de ce festival pour le moins mouvementé ? Vilar se dit satisfait des résultats. En dix-neuf représentations, le Ballet du XX<sup>ème</sup> siècle a touché plus de soixante mille spectateurs, plus de dix à douze mille devant les arches du pont ; Le Living, trois mille cinq cents. Les seize concerts aux Célestins et les projections de films se sont déroulés sans encombre : « au total donc cent trente-deux mille spectateurs ».<sup>1860</sup> Sur un autre

---

<sup>1853</sup> Entretien, J. Ralite, *La Nouvelle Critique*, spécial Avignon, 1970, 9 et 8.

<sup>1854</sup> Entretien, L. Attoun, *France Culture*, 30 juillet 1968. (cf *Avignon 40 ans de festival*, 146).

<sup>1855</sup> J.J Lebel, lettre au *Monde*, 28-7-1968.

<sup>1856</sup> *JVPLM*, 296.

<sup>1857</sup> Entretien, *La Marseillaise*, 13-8-1968.

<sup>1858</sup> Entretien, B. Poirot-Delpech, *Le Monde*, 27-7-1968. (cf « le 23<sup>ème</sup> festival », conférence de presse, 14-3-1969 : « démissionner, c'eût été fuir. On ne fait pas cela à 57 ans ». *TSP*, 498).

<sup>1859</sup> Conférence de presse, 13-8-1968.

<sup>1860</sup> « Le 23<sup>ème</sup> festival d'Avignon », conférence de presse, 14-3-1969. (*TSP* 496-7 passim).

plan, il a dû revoir « ses classes politiques » afin d'étudier les méthodes de la contestation : « ruse, propagation de la fausse nouvelle, intoxication ». <sup>1861</sup>

Il a été accusé d'être « un gérant du supermarché culturel » par Lebel. <sup>1862</sup> Ce court pamphlet prétend être « une remise en question du capitalisme » ; il veut démontrer que « l'utilisation commerciale » du théâtre à « des fins commerciales » ne peut que conduire « au supermarché ». En quoi Avignon fonctionne-t-il dans un but commercial, lui qui a souvent connu le déficit ? Pas la moindre preuve fournie ; aucune analyse de faits ; festival « récupéré par la bourgeoisie » : on ne sait ni pourquoi ni comment. Ce ne sont que lieux communs, jugements non étayés. Page après page, Lebel instruit à charge le procès de Vilar, du PCF, de la CGT. Ce à quoi Vilar répond : « si j'avais conscience » que cette manifestation soit « inutile, mécanique, commerciale » ; qu'elle obéisse aux « lois du capitalisme » ; qu'elle ait créé « un supermarket », alors « celui qui vous parle abandonnerait ». <sup>1860</sup>

Celui qui se qualifiait de contestataire « remarqué » du festival semble aujourd'hui être frappé d'amnésie. « Ni moi, ni Julian Beck (...) n'avons jamais attaqué Vilar ». Bien au contraire, il éprouvait « plutôt de la sympathie pour lui » ; une preuve ? « Nous avons bu des coups ensemble ». Il en a donné aussi, mais ne semble pas s'en souvenir. Ou comment banaliser mensonges, dénonciations, injures. Bref, désormais Lebel pateline. <sup>1863</sup> Et lorsqu'il ajoute à propos de la « sympathie » ressentie « et je crois que c'était réciproque », il faut lui faire perdre ses illusions. Voici résumé ce que pense Vilar de ces « cadets en rupture de ban de la bonne et opulente bourgeoisie » dans une violente apostrophe de fin juillet 1968. <sup>1864</sup> Si la cause qu'ils prétendent défendre est « une cause juste », ils la défendent bien mal « en piètres politiques ». Dangereux parce que « vous jouez à l'émeute et on ne joue pas avec cela ». Ils usent de moyens bas qui « vous disqualifient, les mêmes dont use la société qu'ils disent combattre : mensonge, fausse nouvelle, insulte grasse, intoxication ». Il suffit de vous « écouter répondre à des ouvriers, à des modestes employés. Ah ! Quelle morgue ! » Ils souhaitent « vous chasser ». Des « hurleurs », des « tapageurs de nuit », des fils de famille « qui allez chercher le mandat paternel hebdomadaire au bureau de poste de la République », voilà qui ils sont. Et tout ce vacarme, dans quel but ? Avec quelle doctrine politique ? « Depuis dix jours que je dialogue avec vous », cela ne débouche « sur rien sinon des cris ».

---

<sup>1861</sup> Entretien, *Combat*, 7-8-1968.

<sup>1862</sup> J.J Lebel, *Procès du festival d'Avignon supermarché de la culture*, Belfond, Paris, 1968. (49 pages suivies d'un « Dossier du festival » : coupures de presse, arrêtés préfectoraux, tracts, déclarations du maire et le texte de Sartre « Le PC a trahi la révolution de mai »).

<sup>1863</sup> J.J Lebel, entretien, Rodolphe Fouano, *CMJV*, n° 105, Juillet 2008.

<sup>1864</sup> « Diverses notes et brouillons ». Festival d'Avignon 1968, 31-7-1968. (cf *CMJV*, op.c. La rue de la République, artère principale d'Avignon).

Ce n'est pas « l'imagination » qu'ils amènent au pouvoir, mais bien « la masturbation ». Leur « happening informe » est bien loin de « la violence d'Aristophane » : un spectacle « caricature », caricature de « l'audace, du courage, de l'invention ». Et l'homme blessé, « exaspéré par dix jours d'injures, d'insultes personnelles » de conclure par une condamnation sans appel : « vous n'êtes pas nos camarades, retournez dans vos salons ». Nous voici bien éloignés dans cette sérénité bienveillante affirmée parfois par certains en parlant du Vilar de ces journées.

D'autres praticiens le rejoignent dans la condamnation, même si leurs propos sont plus mesurés. S'il était de ceux qui souhaitaient de « nouveaux actes culturels », Benedetto dit avoir très rapidement « pris [ses] distances » avec « certains extrémistes » parce que la contestation se trouvait « main dans la main avec la classe dominante ». Pour sa part, Strehler affirme que si ce n'est pas la contestation qui l'a mis en « état de crise » et poussé à quitter Le Piccolo, mais bien le différend entre son « idéal de théâtre populaire » et l'indifférence accumulée du pouvoir politique à ce sujet, elle s'est ajoutée à cette déception. La contestation lui a offert « une terrible leçon ». Il a découvert au réveil un matin qu'il était « de droite » appartenait à « l'arrière-garde », alors que la veille il s'était endormi serein, persuadé d'être « de gauche et à l'avant-garde ». Incontestablement « c'est un choc », mais un choc né d'une « bêtise politique » pour laquelle même « la jeunesse ne saurait constituer une justification ».<sup>1865</sup> Quant à Béjart, il juge que Vilar « avait affaire à des ratés ». Beck s'est comporté « en opportuniste parce qu'il était au bout du rouleau », avec l'espoir d'emporter « le festival dans sa propre disparition ».<sup>1866</sup> Quelques mois plus tard, la blessure cicatrisant, Vilar se montre moins acide. Il n'y a rien « d'étonnant » dans « les heures ingrates » vécues en 1968. Avignon a vécu avec la jeunesse « depuis toujours », elle qui constitue très majoritairement son public. Il était donc naturel qu'elle « exprime ses revendications » là « comme ailleurs ».<sup>1867</sup>

Mais il a été blessé une seconde fois. Sa famille théâtrale, ses héritiers ont été singulièrement absents à Avignon. Ils ne sont pas venus le soutenir. « Aucun ne fit le voyage » déplore Poirot-Delpech. Vilar « s'étonna de la solitude où la famille l'avait laissé » et s'en ouvrit à lui.<sup>1868</sup> Pouvait-il en être autrement ? Quelques semaines plus tôt, en dénonçant à Villeurbanne « la culture bourgeoise » et sa transmission aux masses – culture à

---

<sup>1865</sup> G. Strehler, *Un théâtre pour la vie*, 53-4 passim.

<sup>1866</sup> M. Béjart, *L'Herne*, op.c., 172-3.

<sup>1867</sup> « Le 23<sup>ème</sup> ... », op.c. (*TSP*, 498).

<sup>1868</sup> B. Poirot-Delpech, *L'Herne*, op.c., 58.

laquelle les plus brillants d'entre eux retourneront allégrement en s'appropriant avec gourmandise la dramaturgie classique – ils ont tourné le dos à Vilar, jeté bas tous ses efforts. En se rendant au Canossa de la contestation, au chant du coq, ils ont renié le père. Ils ont fait acte d'apostasie. A chaque jour suffit sa contradiction. Solitaire sous l'injure et le crachat, Vilar/Thomas Becket s'offre dès lors au sacrifice dans sa cathédrale.

En élisant Avignon plutôt que d'autres festivals connus pour être des temples de la culture d'une élite bourgeoise, les contestataires signifient que leurs adversaires sont peut-être ailleurs et que leur visée réelle n'est pas forcément le combat contre le capitalisme. Mais bien plutôt le « populaire » et tout ce qui s'y apparente. Vilar est jugé porteur des « couleurs de la vieille gauche institutionnalisée ».<sup>1869</sup> Que fait donc le texte de Sartre « Le PC a trahi la révolution de mai » dans les annexes du pamphlet de Lebel ? Il n'a aucune raison d'y figurer. Mais il est révélateur : à son tour, il trahit Lebel. Nous l'avons mentionné, ce dernier s'en prend sans cesse au PC, à la CGT, à Vilar. Et si quarante ans plus tard cet aveu éclairait enfin la finalité de la contestation avignonnaise ? Lebel déclare : « il nous apparaissait que Vilar était utilisé comme un homme de paille ». De qui était-il le suppôt ? Du capitalisme ? Nullement. Mais bien « des permanents du PC qui se servaient du festival d'Avignon comme d'un masque pour mener leur politique ».<sup>1870</sup> Et si c'était là leur véritable ennemi ? Pour bon nombre de ces révolutionnaires d'un été et ces injurieux d'un soir, issus de « la bonne et grasse société » pour reprendre l'expression de Vilar,<sup>1871</sup> aller à Avignon pour s'attaquer au réformiste Vilar feudataire de ses suzerains, n'était-ce pas manifester un parfait réflexe de classe ? Leur gourme jetée - il faut bien que jeunesse se passe dit le dicton - soulagés, ils ont rejoint paisiblement leurs héritages et à leur tour s'évertuent à les faire fructifier.

D'aucuns ont affirmé que ce festival 1968 avait tué Vilar. Andrée Vilar quant à elle n'a aucun doute sur la cause de l'infarctus qui l'a frappé début septembre : « il avait une tête quand je suis arrivée à Avignon, c'était impressionnant ».<sup>1872</sup> Quel organisme aurait pu supporter une telle épreuve sans en être affecté ? Toutefois il faut se souvenir que Vilar avait été victime d'un premier infarctus en septembre 1966. De santé fragile, il ne s'est guère épargné, nous en avons fait le constat. Il a refusé d'entendre les conseils de prudence dispensés par le corps médical. Toujours selon Andrée Vilar « durant ces années-là il ne s'est pas surveillé comme il aurait fallu » ; il a refusé « de ralentir ses activités ».<sup>1872</sup> Dominique

---

<sup>1869</sup> J.J. Lebel cité par C. Arlaud, op.c., 250.

<sup>1870</sup> J.J. Lebel, entretien, R. Fouano, op.c.

<sup>1871</sup> Projet de lettre à Malraux, 16-5-1971.

<sup>1872</sup> A. Vilar, entretien, 10-8-1990.

Vilar rappelle qu'il était « très fatigué, épuisé même » durant la tournée en URSS, et ce « malgré un rythme semi-touristique ».<sup>1873</sup>

Dès la mi-mai, retour à Sète, la ville de son enfance, « sa ville », là où « tout n'est qu'ordre et beauté » dit le poète. Evoquant Avignon « peuplée de fantômes », sans doute ceux des chefs-d'œuvre – Macbeth, Richard 2, Thomas Becket – mais aussi ceux des anciens compagnons des nuits d'été- Philipe, Sorano, Spira – quelques mois avant sa mort, il confie à Guy Leclerc : « je me promène au milieu d'eux. J'ai le temps ».<sup>1874</sup> Des satisfactions. Des projets. La vie devant soi. Et puis le rendez-vous ultime, la rencontre avec la mort dans la nuit sereine sétoise du vingt-huit mai 1971. Un fantôme aux fantômes s'ajoute.

« Il faut mourir un jour, satisfait. Tu ne laisseras rien », sinon dans « le cœur de quelques-uns l'exemple de l'honnêteté » écrivait un jour Vilar.<sup>1875</sup> « Mort le régisseur. Morte son œuvre ».<sup>1876</sup> Vilar mort, il nous reste, entre autres choses, Avignon. Avec l'apparition de dramaturges nouveaux, l'éclosion d'une génération de jeunes metteurs en scène, la mise en place par Jeanne Laurent de la politique de décentralisation, l'immédiate après-guerre reste un moment privilégié de la vie théâtrale française. C'est un renouveau qui prend son essor. Créé en 1947, le festival d'Avignon constitue un des fleurons majeurs de cette renaissance. « Une folie me fit faire ce festival de théâtre » écrit Vilar, « folie aimée, folie douloureuse parfois, folie de travail ».<sup>1877</sup>

Folie qui, le succès venu, va engendrer l'imitation et provoquer l'ire du créateur au point qu'il considérera le terme festival comme galvaudé. Avignon fait école pour le meilleur et pour le pire.<sup>1878</sup> La festivalomanie galope et Vilar s'érige en festivaloclaste : « il s'agit à présent de savoir si les festivals ont fait leur temps ». Que sont-ils devenus ? « Tourisme ? Passe-temps d'un soir ? Esthétisme des petits loisirs ? » Ou encore « Shakespeare en veux-tu en voilà ! » Et pourquoi pas « panoplie du bonhomme moderne entre la 2CV et le frigidaire ». Leurs principes et leurs prétextes « deviennent pour le moins ambigus ».<sup>1879</sup> Avignon serait-il à la naissance de ce que l'on désigne aujourd'hui « de ces mots affreux : loisirs culturels » ?<sup>1880</sup>

---

<sup>1873</sup> D. Vilar, entretien, 10-8-1990.

<sup>1874</sup> G. Leclerc, *L'Humanité*, 29-5-1971.

<sup>1875</sup> « Artisan », sd. (cf *MM*, 151).

<sup>1876</sup> *Mo*, septembre 1955, 243.

<sup>1877</sup> *Bref*, mai 1955, n° 5 (Bulletin des ATP).

<sup>1878</sup> En 1995 le M.C. en recense 500, dont une centaine consacrée au théâtre. En 2011, on compte 1800 festivals en France.

<sup>1879</sup> « Où vont les festivals ? » *Janus* n°4, déc. 1964-janvier 1965. (*TSP*, 471-2 passim).

<sup>1880</sup> *L'Herne*, op.c. 16.

Des chroniqueurs écrivent « qu'il y a trop de choses » à Avignon, que le festival est devenu « une foire », observe Vilar en 1970. Une foire ? Pourquoi pas ? « Mais une foire ordonnée, avec plusieurs stands ». Car l'art est une manière de « mettre en ordre un certain travail ». Certains ont tenté de briser cet ordre. Mais Vilar reste vigilant : « on ne touche pas à cette mise en ordre » de la création.<sup>1881</sup>

Soixante-cinq ans après, malgré les avatars et les accidents de sa longue vie, Avignon est toujours présent, bien changé sans doute, méconnaissable diraient les vieux nostalgiques, avec sa Cour d'Honneur, site emblématique, perçue encore aujourd'hui comme le lieu noble auquel personne n'a osé renoncer. Malgré – ou plutôt grâce à – ses excès, Avignon reste un chantier de création en train de s'inventer année après année et dont la robustesse est telle que même le séisme de 1968 s'y est brisé. « Lieu de plaisir », le plaisir du travail, le plaisir de rêver, « le havre ».<sup>1882</sup> En perpétuelle mouvance, protéiforme dans la diachronie, Avignon reste un lieu de référence, de proposition, et pour beaucoup de créateurs un espoir et une aventure. Ce lieu-là, les jeunes générations doivent ne pas oublier que c'est un certain Jean Vilar qui nous l'a offert.

---

<sup>1881</sup> Entretien, *La Nouvelle Critique*, op.c., 7.

<sup>1882</sup> *Mémento*, juin 1965.



**Pour conclure : portrait brisé**

*« Qui suis-je ? Qui ne suis-je pas ? Je suis multiple en une seule personne ».(Shakespeare)*



« ô miroir flatteur, tu me trompes! » (*Shakespeare*)

Suivons Vilar lorsqu'il cite Saint-Simon, « il faut donner le dernier trait à cette espèce de personnage », <sup>1883</sup> lui qui déclare : « on me dit entier, je me trouve morcelé ». <sup>1884</sup>

Politiquement, son parcours paraît pour le moins sinueux. Un moment il déclare vouloir rejoindre le PCF. Quelques années plus tard, sans pour autant que le fait soit synonyme d'adhésion au Maréchalisme, le voici promu à un poste de responsable à Jeune France dont il ne peut ignorer qu'elle constitue le vecteur de la politique de Vichy à l'endroit de la jeunesse. Dans les années soixante, il devient proche du Parti Socialiste, mais refuse de franchir le pas de l'adhésion, ce qui risquerait d'aliéner sa liberté. Donc, plutôt « un franc-tireur » qu'un combattant enrôlé dans « les armées régulières » pour reprendre la définition que donne Camus de l'artiste dans la société contemporaine. <sup>1885</sup>

Curieux homme qui en matière de religion, après avoir « avalé Dieu », l'a oublié. S'interrogeant sur ses croyances, il a trouvé « le vide. Rien ». Si au temps de l'adolescence il a fini par « céder à cette petite invention » qu'est l'âme, « gendarme que l'ordre public » a su placer au plus secret de la vie des humains, il avoue l'avoir « abandonnée un soir aux portes d'un théâtre », renonçant ainsi au « restant » du catholicisme traditionnel de sa famille, « fort incroyante au demeurant ». <sup>1886</sup> Il dit appartenir « au troupeau du plus grand nombre » qui ne parvient jamais à voir clair « dans ses croyances ». Depuis lors, le voici louvoyant, « étant comme on dit agnostique » <sup>1887</sup> ici ; proclamant là « son athéisme comme allant de soi ». <sup>1888</sup> Et « laïque. Terriblement laïque » <sup>1889</sup> Mais la question de la foi l'a toujours préoccupé, non pas chez lui, mais chez les autres « ceux qui croient en l'existence de Dieu ». Voir des amis, des camarades « particulièrement clairvoyants » croire à « l'au-delà est une chose qu'il faut

---

<sup>1883</sup> « 33 propos... » op.c. (*TSP*, 457).

<sup>1884</sup> « Autoportrait », En français dans le texte, Radio/Ina, 1965. (cf *CMJV*, n° 90, avril-juin 2004).

<sup>1885</sup> Camus, *Discours de Suède*, 57.

<sup>1886</sup> « Ce que je crois - Pour Grasset », 3-4 et 5 passim. (Sd, mais sans doute de 1964 puisque Vilar a démarré *La CHR* durant l'été de cette année. La première version a causé la surprise chez l'éditeur, la formule employée par Vilar ne correspondant pas aux critères de la collection).

<sup>1887</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>1888</sup> Entretien, Christian Chabanis, 9-4-1971, *Ecclesia*, n° 269, août 1971.

<sup>1889</sup> Note, sd.

savoir accepter ». Néanmoins, il en reste « toujours surpris »<sup>1890</sup> car comme dit « Don Juan : deux et deux sont quatre »,<sup>1888</sup> réaffirmant ainsi son attitude de libre penseur.

L'âme perdue, il lui reste comme « seul héritage » du fond catholique familial la conscience, cet « insupportable juge » qui détruit l'enfance et l'homme jeune. Mais le chemin de la vie aidant, il a appris à la gouverner : « elle est toujours là, mais seulement lorsque je la convoque ». Pour Vilar, « oublier Dieu » est une manière acceptable de vivre dans une sorte de « gentleman-agreement avec sa conscience ».<sup>1891</sup> Curieux homme sans Dieu qui se réfugie avec délices dans un verger papal, pérégrine de cloître en cloître, se glisse dans la Cour d'Honneur du palais des successeurs de Pierre pour entrer dans le recueillement à l'écart des rumeurs de la ville et inviter ses ouailles à la cérémonie théâtrale.

Curieux homme qui se dit volontiers « épicier » et passe sa vie à dresser deux colonnes « dû » et « avoir ». Il compte depuis l'adolescence. Son rapport à l'argent est d'une grande clarté : il ne l'a « jamais méprisé » parce qu'il lui a « toujours fait défaut ».<sup>1892</sup> On le dit parfois ladre alors qu'il craint seulement d'en manquer. Selon Puaux, « pour lui un sou est un sou », ce qui lui interdit de comprendre le principe des retenues, « la distinction salaire brut/salaire net ». Quel est le plus élevé ? Le salaire brut ? « Alors je prends le brut. Et je me débrouillerai » répondait-il. En 1971, il perçoit pour Avignon cinq mille francs mensuels. Lorsque dans son projet Opéra, il propose pour son poste deux millions anciens par mois, il confie fièrement à Puaux : « j'ai fait fort, n'est-ce-pas ? » Deux ans plus tard précise celui-ci, l'administrateur de l'Opéra émarge à huit millions mensuels. « Impressionné par les millions », Vilar « ne sait pas se vendre » conclut Puaux.<sup>1893</sup> Attitude qui manifeste à tout le moins une réelle ingénuité.

S'il est chez lui un trait de caractère pérenne, c'est bien celui de la solitude, de la rêverie solitaire. « Une promenade nocturne, une ruelle déserte » constituent les conditions idoines pour s'offrir « une heure de vagabondage ». Dès lors, tout ce qui « en vous était désassemblé se retrouve. » Solitude source de réconfort, d'apaisement, antidote au désordre intérieur. L'unité, la sérénité recouvrée, remonte du lointain l'écho nostalgique d'Hilda, « rester enfant ».<sup>1894</sup> On n'en finirait pas de multiplier les citations qui affirment cette nécessité vitale de solitude.<sup>1895</sup> « Cette amère douceur » de la solitude, combien il est

---

<sup>1890</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>1891</sup> « Ce que je crois... » op.c. 5.

<sup>1892</sup> *Mo*, 21-4-1954, 109.

<sup>1893</sup> Puaux, entretien, 26-7-1987. (Soit respectivement 4430 ; 20970 ; 74894 €).

<sup>1894</sup> *Mo*, 18-2-1953, 22-23.

<sup>1895</sup> Entre autres *Mo* 5-4-1954 ; 4-6-1954 ; 1-5-1955 ; 22-5-1955...

important « d'apprendre à la goûter et s'astreindre à l'aimer ! »<sup>1896</sup> Promenades diurnes, promenades nocturnes, après le spectacle, sans la moindre compagnie, en tournée, à Paris, à Avignon... ou encore dans Chaillot désert, alors que l'heure est tardive, « qu'il faudrait rentrer » : il écoute Mozart... « J'accepte mal de vivre au milieu de tant de gens », comédiens ou autres, déplore Vilar en mesurant qu'il lui faut subir le bruit, la hâte, « la fureur » des répétitions, les discussions interminables, les questions importunes. La solitude « guérirait bien des choses ».<sup>1897</sup> Même lorsque les résultats de l'ouvrage le satisfont, il trouve que « le travail, la famille nous parquent ». Combien il aimerait parfois « prendre un soir la voiture » et partir « sans savoir où... »<sup>1898</sup>

D'où lui vient non pas ce goût, mais ce besoin de solitude - car c'est bien d'une nécessité dont il s'agit ? Vilar semble fournir tardivement une explication. Les excès et les crimes en tous genres commis par les religions « au long des siècles » l'auraient « éloigné des croyances communes » et incité à « l'isolement ».<sup>1899</sup> A la réflexion, cette proposition ne convainc guère. Peut-être ces injustices ici dénoncées ont-elles renforcé ce sentiment de retrait. Mais dès son enfance nous avons constamment noté son caractère introverti, son penchant pour la solitude confirmé par tous les témoignages. La solitude chez Vilar est bien une manifestation tangible de sa complexion.

« La solitude n'a rien d'agréable certainement, mais du moins personne n'exige rien de vous » profère Le Monsieur d'*Orange*. Et il poursuit : « ainsi on a conquis sa liberté ». Voilà qui sied à Vilar. Maintes fois nous avons mentionné son exigence jalouse de liberté. En voici un nouvel exemple daté de 1946. Le jeune metteur en scène s'adresse à un directeur de théâtre en ces termes : « vous comprendrez pourquoi la plupart d'entre nous (...) préfèrent monter une pièce avec dix mille francs et être libres » plutôt que de mettre en scène « avec cinq cents mille francs et être serfs ».<sup>1900</sup> Et il envie le peintre, le poète qui eux ont la chance de travailler seuls, quand le chef de troupe doit « s'assouplir à tous ces individus qui l'entourent ». Et, jaloux, Vilar de conclure : « il y a des jours où moi je le regrette »,<sup>1901</sup> car ses compagnons deviennent des entraves à sa liberté, et il s'en trouve « contrarié à tous coups ».<sup>1902</sup>

---

<sup>1896</sup> *Mo*, 5-10-1954, 168.

<sup>1897</sup> *Mo*, 4-6-1954, 132.

<sup>1898</sup> *Memento*, 9-3-1956.

<sup>1899</sup> « Ce que je crois... » op.c. 5.

<sup>1900</sup> « Lettre familière au directeur », *Le Magazine du spectacle*, n° 6, novembre 1946.

<sup>1901</sup> « Premier jet pour un livre », avril 1958, *CR3* n° 225.

<sup>1902</sup> *Mo*, 5-4-1954, 100.

« J'ai des reproches à lui faire » confie Andrée Vilar « car il n'était pas souvent là ». <sup>1903</sup> Alors qu'en 1964 il séjourne à Milan pour ses mises en scène à La Scala, elle lui écrit : « pas de nouvelles de vous, cher maître. N'avez-vous vraiment pas une minute pour donner signe de vie... et d'affection ? » Ou encore : « Stéphane. Pas de nouvelles : un type dans ton genre ». <sup>1904</sup> Ces remarques avaient l'art « de le faire sortir de ses gonds » ajoute-t-elle en riant. « Il était très choqué par mes propos » : « je ne peux pas être partout » était sa réponse. <sup>1905</sup> Combien de fois Vilar a-t-il dû méditer la phrase de Montaigne minutieusement notée dans ses « Tablettes » et citée dans « Les Secrets » : « misérable à mon gré qui n'a chez soi où être à soi, où se cacher ». <sup>1906</sup>

C'est une liberté totale qu'exige Vilar : liberté du choix du répertoire, du choix des acteurs ; liberté de mettre en scène, de commettre des erreurs : « je désire qu'on me laisse me tromper sur mes distributions » revendique-t-il, parce que c'est « un jeu fait autant de sentiment que de raisons ». Et de conclure impérativement : « Dont acte. Et silence ». <sup>1907</sup> Même fin de non-recevoir lorsque Philippe prétend lui imposer Dominique Blanchard pour les rôles des reines de *Ruy Blas* et de *Richard 2*. Vilar juge cette comédienne « incapable de tenir » la reine de Hugo, n'apprécie pas son « minaudage ». Qui plus est cette proposition aurait pour effet de « liquider Chaumette ». Inacceptable : « le TNP sautera » le jour où Vilar ôtera à Monique Chaumette les rôles qu'elle interprète dans cette troupe, car aucune actrice ne saurait approcher de « la vérité secrète » qu'elle atteint dans la reine de *Richard 2*. Enfin « fidélité totale du patron » vis-à-vis de « ceux qui ont fait les choses avec lui ». C'est un principe intangible et lui seul en décide. <sup>1908</sup> Est-il un domaine où Vilar serait prêt à mettre un terme à ses prérogatives, à sa liberté de décider seul ? On peut parfois en douter. Nous avons pris note de sa réaction, en septembre 1954, lors du débat avec les comédiens qui souhaiteraient voir modifiée la gouvernance du TNP. Et quand plus tard il décide d'instaurer la co-mise en scène, le fait-il par conviction ou plutôt par souci d'efficacité, lui qui avoue : « c'est une abdication pour un metteur en scène de mon âge de n'être point seul responsable ». <sup>1909</sup>

---

<sup>1903</sup> A. Vilar, entretien, 10-8-1990.

<sup>1904</sup> A. Vilar, lettres 6 et 13-4-1964. (Stéphane, un de ses fils).

<sup>1905</sup> A. Vilar, entretien, 10-8-1990.

<sup>1906</sup> *TT*, 149 (« La librairie »).

<sup>1907</sup> *TS*, décembre 1955, 86.

<sup>1908</sup> Lettre à Philippe, 5-1-1954, *CRI*, sn.

<sup>1909</sup> « J. Vilar quittera-t-il le TNP ? » op.c., *Arts*. (cf op.c. Radio Canada).

Méditant sur son métier qui l'a « muré dans ce refuge » qu'est le théâtre afin d'échapper à la vie réelle, et grâce auquel « il pouvait créer une autre vie », Côme prend conscience que celle-ci n'est pas « plus illusoire que l'autre » ; dès lors, le théâtre lui aussi « était bien une solitude ».<sup>1910</sup> Pour autant, cette soif de solitude pèse à Vilar. Il a besoin de la présence de ses compagnons. « Au cœur » des incompatibilités, « une chose fixe : la troupe me manque quand je suis éloigné d'elle ».<sup>1911</sup> Présents, ses camarades aliènent sa liberté ; absents, il a besoin d'eux : un résumé parfait de ce qu'est Vilar. « Je crois - excusez mon émotion - je crois qu'il nous aimait » confie Noiret.<sup>1912</sup> Comme lui manque le public, « les vastes assemblées ». Epris de liberté, Vilar se crée des obligations : « toutes ces contraintes de la programmation » ; celles aussi qui naissent de « la permanence d'une compagnie et d'une équipe ».<sup>1913</sup> Il les crée en se liant « une fois de plus à cette tâche populaire » du théâtre, sans doute « par orgueil, (...) par ambition »,<sup>1914</sup> mais tout autant par sens du devoir, du respect de la parole donnée au service d'un public à conquérir, du respect de sa « mission ». Curieux homme qui affirme deux exigences - solitude et liberté - et qui, ô paradoxe, a choisi le théâtre, une activité qui nie la solitude et impose des contraintes. N'est-ce pas là une situation oxymorique ? Et une contradiction bien délicate à assumer ?

Paresse, oisiveté, Vilar a toujours revendiqué cet état. Dès quinze - vingt ans, « rêveries de tous ordres » ; s'adonner à la nonchalance alimente un plaisir devenu pérenne : « j'ai emporté avec moi à Paris tous mes songes ».<sup>1915</sup> A ses camarades qui parfois l'importunent, il répond : « je goûte très particulièrement l'oisiveté » ; il les invite à le « laisser en jouir librement ».<sup>1916</sup> Il n'ignore pas combien ces « tentations » sont néfastes. Il lui arrive de culpabiliser. Il se reproche ces « interminables somnolences au lieu de répéter ».<sup>1917</sup> Il regrette le temps où il se laissait aller, « et sans remords aucun à cette médecine de haute culture : l'oisiveté ».<sup>1918</sup> Alors il dissipe tout aussitôt la culpabilité, se donne bonne conscience. La nonchalance n'est que « repos en plein travail » et la paresse n'est-elle pas « l'engrais le plus riche de l'œuvre à venir ? »<sup>1919</sup> Voici donc l'oisiveté érigée

---

<sup>1910</sup> *CHR*, 258.

<sup>1911</sup> *Mo*, 23-3-1954, 92.

<sup>1912</sup> Ph. Noiret, *L'Express*, 9-7-1991.

<sup>1913</sup> *Mo*, 19-3-1954, 90.

<sup>1914</sup> *Mo*, 23-3-1954, 91.

<sup>1915</sup> *Mo*, 16-12-1953, 41.

<sup>1916</sup> *TS*, 28-2-1952, 17.

<sup>1917</sup> « 33 propos... » op.c., *TSP*, 463.

<sup>1918</sup> « Formés à la va-vite les jeunes », 1962, *TSP*, 327.

<sup>1919</sup> « 33 propos... », op.c., *TSP*, 458.

en qualité, décrétée « vertu méditative et laborieuse »<sup>1920</sup>, dès lors qu'elle favorise la création. Indispensable paresse : nous avons déjà surpris Vilar s'abriter en cette affaire derrière Balzac pour qui l'oisiveté de l'artiste est un travail.

Or cet homme enclin naturellement à la paresse se voit contraint – nous l'avons noté page après page - au travail, au « hard labour », pestant après Rouvet : lectures, répétitions, mises en scène, mémorisation des rôles, tournées... Comme il regrette cet « agréable nonchaloir » à présent perdu. Le temps lui fait défaut, la besogne ne lui laisse plus guère le loisir de « paresser studieusement ».<sup>1921</sup> Déconcertant cet homme paresseux condamné au travail tel un forçat. Il lui faudrait bien résoudre cette autre contradiction, trouver « la bonne méthode » dès lors que « tant travailler [l'] écoeure ».<sup>1922</sup> Voeu pieux...

La fréquence de certains mots, « aventure », « désordre », « folie » surprend sous la plume de Vilar dès lors qu'il traite de théâtre. Sans cesse il fait référence à l'irrationnel : « l'artiste est dans le monde du désordre et des contradictions ».<sup>1923</sup> Sa méthode de travail en pâtit, il a pris la « dangereuse habitude » d'œuvrer dos au mur, « dans la fièvre », victime d'une totale incapacité d'organisation, de discipline, de mise en place « d'un emploi du temps et de le suivre ». Bien évidemment, cette méthode, il la juge « fort répréhensible », et dangereuse. « Mais je l'aime. Qu'y faire ? ». ajoute-t-il. Alors, il se résigne. Voilà pourquoi dans sa tête « ça soliloque depuis dix ans ».<sup>1924</sup> Incorrigible dans la conduite de l'ouvrage : tous ses collaborateurs en souffrent. Et maniaque aussi : avant d'entrer en scène « depuis toujours » il enfle sa chaussure droite d'abord, puis la gauche. Il qualifie cette habitude d'une « forme de mise en ordre ».<sup>1925</sup> Ne serait-ce pas plus exactement la manifestation d'un esprit superstitieux ? En résumé, le constat est navrant : « l'humeur jusqu'à cinquante ans l'a emporté sur la maîtrise de soi », et la réponse « folle et désordonnée » sur la « clarté et la logique ».<sup>1926</sup> Cet homme-là tient de Dionysos.

Et pourtant il recherche l'ordre, tente de l'appivoiser. Il déclare « l'aimer », étant de ceux « qui aiment voir clair ».<sup>1927</sup> Sa pratique en fait foi ; tout au long de sa carrière, il n'a cessé « d'arriver à un certain ordre dans le résultat de [son] travail ».<sup>1923</sup> Ce désir

---

<sup>1920</sup> *Mo*, 21-4-1954, 110.

<sup>1921</sup> Cf 1920.

<sup>1922</sup> *Mo*, 23-3-1954, 92.

<sup>1923</sup> In « Jean Vilar, 40 ans de festival d'Avignon », R. Allio, FR3/INA, 28-7-1987.

<sup>1924</sup> « 33 propos... », op.c., *TSP*, 462-3 passim.

<sup>1925</sup> Note, sd

<sup>1926</sup> « Notes pour un dialogue... » op.c., *L'Herne*, 15.

<sup>1927</sup> *Le Dauphiné libéré*, 7-8-1968.



d'ordre, de clarté est parfois poussé à l'extrême et rejoint la maniaquerie précédemment évoquée. Nous avons relevé les notes de service à l'adresse des comédiens insouciantes des costumes ; celles à Rouvet signalant qu'un « seul ascenseur fonctionne », ou que « l'arsenal des balayeurs » n'a rien à faire dans son WC : « mettre de l'ordre, je sais le faire ».<sup>1928</sup> Ranger, ordonner « l'ordre des dossiers », classer celui-ci, archiver celui-là, et « les conserver jalousement ».<sup>1929</sup> Puaux témoigne : « très archiviste lui aussi, à ce niveau Rouvet ne pouvait que le combler ».<sup>1930</sup> C'est la fonction attribuée au *Mémento* : « conserver des chiffres, des faits, des preuves ».<sup>1931</sup> Mais si dans l'exercice de son métier Vilar affirme aimer « l'ordre et la discipline », par contre il n'apprécie guère les gens qui « parlent trop d'ordre et de discipline ».<sup>1932</sup> Se décrivant volontiers « casanier, tellement vieux garçon », il reste persuadé qu'un chef de troupe doit être « d'abord un aventurier ».<sup>1933</sup> « Folie », « équilibre », « aventure », « ordre » ou chez Vilar l'antagonisme permanent entre Dionysos et Apollon.

Un impérieux besoin de responsabilité - nous en avons déjà noté des exemples - constitue un des traits majeurs du caractère de Vilar : « la chose la plus intéressante » selon lui ; « ça, je l'ai toujours eu ».<sup>1934</sup> Commander, gouverner une entreprise, un désir soutenu par l'ambition, comme il le confesse : « je suis partagé entre l'ambition d'être le numéro un et le besoin de rester inconnu ».<sup>1935</sup> A nouveau deux propositions contradictoires. Mais c'est la première qui l'a définitivement emporté. Il voulait Paris, souvenons-nous. Jeune provincial, frère puîné de Julien et d'Eugène, Vilar est la copie fidèle des héros stendhalien et balzacien. Tout ceci mâtiné d'orgueil, « un orgueil inépuisable » dit Casarès.<sup>1936</sup> Lorsqu'elle évoque les premiers contacts avec Vilar au temps de La Roulotte, Geneviève Wronecki dit avoir été frappée par « cette conscience très intense qu'il avait de sa propre valeur ».<sup>1937</sup> Vilar ne dit pas autre chose quand il écrit que « les êtres fiers n'aiment pas que les autres leur donnent des leçons ».<sup>1938</sup> Côme constate que « l'orgueil à son insu s'était niché dans cette misère »,

---

<sup>1928</sup> « Ordre », *MM*, 245. (cf *CHR*, 17).

<sup>1929</sup> « Archive », *MM*, 232 et *CHR*, 22. (Vilar reprend textuellement ces phrases dans *CHR*).

<sup>1930</sup> Puaux, entretien, 9-4-1983.

<sup>1931</sup> *Mo*, 31-12-1953, 48.

<sup>1932</sup> *Ce Matin- Le pays*, 11-7-1950.

<sup>1933</sup> Note, sd.

<sup>1934</sup> « Autoportrait », op.c.

<sup>1935</sup> *Mo*, 5-4-1954, 100.

<sup>1936</sup> M. Casarès, « Vilar nuit », op.c., 28-5-1991.

<sup>1937</sup> G. Wronecki, in *André Clavé*, op.c., 66.

<sup>1938</sup> « Avignon et le travail », 1948. (*TSP*, 438).

la misère du « clochard artiste ».<sup>1939</sup> Vilar le mentionne encore lorsqu'il se distribue : mu par « une sorte d'orgueil à bon marché », il n'a jamais interprété que « des rôles de [son] choix ».<sup>1940</sup>

Cette soif de responsabilité s'alimente à un degré rare d'obstination, « un entêtement jusqu'à l'absurde » avoue Vilar.<sup>1938</sup> Entêtement dans le travail, dans ses démêlés avec le pouvoir de 1951 à 1954, c'est bien cet entêtement jugé « la plus épuisante des vertus » qui le pousse à combattre pied à pied en toutes circonstances. Obstination « d'une force inépuisable » observe Casarès.<sup>1941</sup> « Continuer », encore un terme de fréquence très élevée dans les textes de Vilar. Quelles que soient la nature de la difficulté, la rudesse de l'obstacle à surmonter – manque d'argent, déficit depuis La Compagnie des sept, luttes contre la tutelle, affrontements à Avignon... Vilar réitère « continuer », faisant ainsi de la réplique du Capitaine de *La Danse de mort* - « passer l'éponge et continuer » - son credo.

Cet amour de la responsabilité nourrie d'orgueil et d'obstination n'engendre pas toujours que des bons sentiments. « On ne fait rien de valable sans avoir dit non », même au cours du travail de régie.<sup>1942</sup> Nous l'avons relevé, « non » est la clé de voûte de sa stratégie. Nous l'avons connu prêcher le mensonge pour convaincre ou séduire. Mais lorsque Vilar définit le mensonge comme « le moyen le plus honnête de vivre sans heurts inutiles »<sup>1943</sup>, il se montre plus proche de Philinte que d'Alceste. Le voici à l'orée de l'hypocrisie, le mot qui désigne l'acteur en grec, celui qui « joue un rôle », qui « mime » et par glissement sémantique nomme la feinte, la dissimulation. Et dès lors qu'il présente la morale « sa morale, la seule vraie » comme n'étant pas « juste » mais plutôt « veule », une morale qui « ruse » et qui « sœur cadette de Macbeth » fait en sorte « que soient atteints [ses] buts », adepte de Machiavel, il entrouvre la porte du cynisme. Sans doute traite-t-il ici de théâtre, mais digne héritier de Gide, ferait-il accroire que les bons sentiments feraient aussi le mauvais théâtre ?

Egoïste aussi, Vilar : « sous l'apparence d'un altruisme naturel et généreux, en vérité égoïsme profond, égoïsme viscéral ».<sup>1944</sup> Voilà qui a le mérite de la franchise. Dès la jeunesse ce sentiment lui est propre : « on m'a souvent fait le reproche d'être un égoïste au point d'en oublier les autres ».<sup>1945</sup> Sentiment qu'il partage volontiers avec l'ensemble de son monde,

---

<sup>1939</sup> CHR, 253.

<sup>1940</sup> *Mémento*, 14-9-1966.

<sup>1941</sup> M. Casarès, « Vilar nuit », op.c., 28-5-1991.

<sup>1942</sup> « 33 propos... » op.c., TSP, 458.

<sup>1943</sup> « Vilar aventure et passion », op.c.

<sup>1944</sup> *Mo*, 5-4-1954, 10.

<sup>1945</sup> Lettre à di Rosa, 30-7-1935.

« égoïste comme tout franc artiste ». <sup>1946</sup> Mais il faut amender cet égoïsme car Vilar œuvre « pour le bien des autres, ô société ! » <sup>1947</sup> Et s'il ne se croit pas « altruiste », il éprouve cependant « une satisfaction pleine » en constatant que la tâche accomplie est en direction « du plaisir des autres, ou de leur libération ». <sup>1948</sup> Cet égoïsme solitaire ne fait pas de lui un misanthrope : Côme « avait appris à aimer les autres, à les servir, à s'inquiéter de leur besoin ou de leur ignorance ». <sup>1949</sup> N'est-ce point là l'illustration de la pensée de Montaigne que l'on pourrait détourner ainsi : « se donner à soi » mais pour « se prêter à autrui ».

« C'était un grand timide, d'une timidité paralysante parfois » déclare Andrée Vilar. <sup>1950</sup> Timidité souvent mentionnée par ses proches et restée légendaire même si au fil du temps Vilar est parvenu à la vaincre quelque peu. « Réservé certes, et jadis assez timide », il précise avoir « vécu presque entièrement replié » sur lui-même dans sa jeunesse parisienne ; <sup>1951</sup> « plus souvent mélancolique que joyeux. Et taciturne » <sup>1952</sup> A n'en pas douter l'état de dérégulation dans lequel il s'est trouvé plongé a laissé des séquelles. Toutefois ses amis sétois ont rappelé cet état de timidité manifeste dès l'enfance. C'est donc là un trait de sa nature, plutôt inné qu'acquis. De l'enfance à la trentaine, il dit avoir passé « des heures entières à errer autour ou à l'intérieur de [son] moi ». <sup>1951</sup> Tenir un journal, un memento, est-ce uniquement pour garder trace de faits ? Ne serait-ce pas aussi l'expression de l'introversion ? On peut le croire quand Vilar conclut « cette complaisance m'écoeure ». <sup>1951</sup>

Le malaise né de la timidité perdure. Il peut survenir à tout instant, « interminable ». A son insu, il a très certainement « durci [son] caractère ». Peut-être ce spleen explique son attrait pour « les ironies sédatives » de Chamfort ou Saint-Simon. Aux heures où il se sent « un peu pauvre et désert », « ces deux ombres » apaisent la mélancolie, le secourent. <sup>1953</sup> « J'ai finalement appris à vivre avec ». <sup>1954</sup> Fort heureusement Vilar a rencontré le théâtre : « sa pratique, les recherches qu'il exige » l'ont délivré de « ces poisons ». <sup>1951</sup> En l'arrachant à son moi, jouer offre l'avantage de vivre une autre vie, de devenir un autre, un autre chaque fois divers et multiplié. « Je crois que si je n'avais pas fait de théâtre je serais devenu fou »

---

<sup>1946</sup> « Portrait du jeune régisseur », notes années 40. (cf *Honneur à Vilar*, 108).

<sup>1947</sup> *Memento*, 10-10-1956.

<sup>1948</sup> *Mo*, avril 1954, 103 et 104.

<sup>1949</sup> *CHR*, 256.

<sup>1950</sup> A. Vilar, entretien 10-8-1990.

<sup>1951</sup> *Mo*, avril 1954, 103 et 104.

<sup>1952</sup> *Memento*, juillet 1965.

<sup>1953</sup> « Ce que je crois... » op.c., 5.

<sup>1954</sup> *Memento*, 14-7-1965.

confie-t-il un jour,<sup>1955</sup> octroyant au théâtre une fonction thérapeutique. Notons que timidité et introversion n'ont nullement empêché Vilar d'être un bretteur toujours prêt à en découdre, et même un provocateur : Avignon, TNP, société des auteurs, nous en avons rencontré maints exemples. Si dans le *Mémento* il s'offre souvent en victime, il n'est pas pour autant un agnelet et le conflit ne lui déplaît guère. A moins que la timidité aigüise un réflexe de défense...

Toutefois au quotidien elle lui joue des tours et provoque bien souvent la confusion dans son expression orale. « Je suis un parleur - maladroit - qui n'arrive pas à trouver ses mots ». <sup>1956</sup> Timidité « paralysante » disait Andrée Vilar. « Je ne sais pas si j'ai été clair », un aveu significatif qui revient « souvent dans sa bouche » témoigne Sonia Debeauvais; « les méandres de sa pensée n'étaient pas toujours aisés à décrire ». <sup>1957</sup> Appréciation identique de la part de Gischia : « le charabia de Vilar était quelque chose d'assez étonnant » dès lors qu'il se lançait « dans des explications ». <sup>1958</sup> Casarès ne dit pas autre chose lorsqu'elle rappelle la « confusion de pensée et d'expression » de Vilar. <sup>1959</sup>

Dans le travail, Vilar « déambule », présent/absent, « élude les questions », « remet les solutions ». Fort souvent à contretemps, il multiplie maladresses et bévues, dit « ce qu'il ne faut pas dire » ou lorsqu'il « ne faut pas le dire », déclenchant ainsi l'hilarité. N'hésitant pas à user d'une « mauvaise foi sans vergogne » pour sa défense, elle le décrit toujours « tapi derrière un nuage ; je l'avais surnommé Zeus ». <sup>1960</sup> Ainsi donc Vilar se cache. Vilar se dissimule. Même si les effets de la timidité sont réels, nous n'excluons pas une autre hypothèse née de la très grande fréquence de tels comportements. Nous avons constaté combien il peine à souffrir les gêneurs, combien il tient à sa quiétude. Patron - et il le revendique - il est donc logiquement sollicité en toutes circonstances. Alors, il se dérobe, il feint. Comme Henri 4 de Pirandello qu'il a magistralement interprété, il simule. Ça, il sait le faire. Madré, il a plus d'un tour dans son sac. Et s'il jouait pour se jouer des importuns ? Vilar - Protée se protège.

S'il se qualifie de « silencieux », <sup>1961</sup> ce qu'il n'ose pas dire, il l'écrit. C'est dans la forme brève que son écriture est la plus séduisante. Les billets de service en sont une superbe illustration. Notes concises, lapidaires, rédigées à la hâte dans le feu de l'action, souvent vives

---

<sup>1955</sup> In Marcel Teulade, op.c.

<sup>1956</sup> Lettre à A. Vilar, 23-10-1956. (cf *CMJV*, n° 113, juillet 2012, 139).

<sup>1957</sup> S. Debeauvais, *Honneur à Vilar*, 179.

<sup>1958</sup> « Conversations vénitiennes », op.c., 46.

<sup>1959</sup> M. Casarès « Vilar nuit », op.c.

<sup>1960</sup> M. Casarès, op.c., *L'Herne*, 165.

<sup>1961</sup> Cf 1956.

et alertes, enjouées et humoristiques, parfois teintées de tendresse ou d'affection pudique, mais aussi rudes, sévères, indignées : alors il tance, condamne, exige. A contrario des circonvolutions verbales, ici Vilar excelle. « Les bulletins servaient de relais, mettant au point ce que sa pudeur ou sa timidité l'empêchaient d'exprimer ».<sup>1962</sup>

Rappelant son acceptation de participer à la collection de Grasset « ce que je crois », Vilar dit avoir retenu la proposition dans l'espoir, « la cinquantaine passée » de se contraindre « à quelque clarté » ; mais il ne manque pas de prédire « que cela sera difficile ». Chaque fois que les circonstances l'ont contraint à une « plus forte connaissance de [ses] pensées », il s'est toujours jugé « démuni ; de caractère instable, hypocritement conformiste ».<sup>1963</sup> Il confesse ainsi combien il lui est malaisé de voir clair en lui. « On me dit autoritaire, je me trouve trop sensible »<sup>1964</sup>, la phrase une fois de plus met l'accent sur la nature contradictoire de sa complexion. Autoritaire certes, parfois jusqu'à la brutalité. Puaux et Saveron confirment. Le premier le décrit « parfois brutal dans la relation ». Un mot à ne pas prononcer, un fait répréhensible et « c'était fini. Et définitif ».<sup>1965</sup> Saveron se souvient d'une note destinée à Gischia à propos de *La Ville* : « Tu n'as rien compris à ce que je voulais. Relis la pièce et dis-moi que tu ne peux pas le faire. Je ferai appel à quelqu'un d'autre ».<sup>1966</sup> Lisant dans des « questionnaires » diffusés auprès des spectateurs des reproches à l'endroit des placeuses, Vilar prévient que « ces manquements appelleront des sanctions ».<sup>1967</sup> Le second contrat du TNP signé, il réitère les règles : « l'amitié ne joue plus à l'heure du travail ». Une seule incartade et ce sera la « rupture », unique réponse possible à « ce témoignage de confiance perdue ». Mesurant la sécheresse du propos, il éprouve la nécessité de l'amender : « terminer moins sévèrement. Adoucir le ton ».<sup>1968</sup> « Terrifiant et intraitable » au travail dit Noiret. Elèves au Conservatoire, l'esprit potache, Marielle et Crémer, engagés pour des petits rôles de *Richard 2* sont surpris vautés dans leurs costumes de scène « en train de chahuter dans les escaliers ». La sanction a été immédiate : « ils m'ont raconté comment il les a virés (...) Ils ont disparu de la circulation ».<sup>1969</sup> Il arrive à Vilar de prendre conscience de sa rudesse : « j'ai dû être odieux certains jours. Et je sentais bien que je l'étais ».<sup>1970</sup>

---

<sup>1962</sup> D. Paturel, *Honneur à Vilar*, 188.

<sup>1963</sup> « Ce que je crois... », op.c., 1.

<sup>1964</sup> « Autoportrait... », op.c., 1.

<sup>1965</sup> Puaux, entretien, 9-4-1983.

<sup>1966</sup> Saveron, entretien, Avignon, 15-7-1981.

<sup>1967</sup> Note de service, sd.

<sup>1968</sup> *Mo*, septembre 1954, 151.

<sup>1969</sup> Ph. Noiret, *L'Express*, 9-7-1991.

<sup>1970</sup> « 33 propos ... », op.c., *TSP*, 447.

Impulsif et coléreux aussi. La moindre contrariété l'excède. Un comédien en retard et voici Vilar qui brise sa pipe contre un siège. Apprendra-t-il un jour à maîtriser ses colères ? « Ces actes vains sont dérisoires » ; ils témoignent « de la plus bête impulsion ».<sup>1971</sup> Ne pas parvenir à « oublier » ces impulsivités irrite Vilar « au plus haut point ».<sup>1972</sup> Il ne cesse de déplorer ce travers, mais en dépit de tous ses efforts, il ne parvient pas à s'en corriger. Coléreux donc, et qui plus est « maniaque » - nous l'avons signalé - « ce qui n'arrange pas les choses ».<sup>1973</sup> En plein travail, il ressent soudain contre tous ceux qui l'entourent « une sorte de passion amère, âcre », laquelle l'anime « contre ces êtres ».<sup>1974</sup> De telles remarques abondent dans ses écrits.<sup>1975</sup> « Je ne m'estime pas » dit-il encore, « je suis un coléreux ».<sup>1976</sup> Alors que « nous avons pour lui plus que de l'admiration, de l'affection », Mollien se souvient que « dialoguer avec Vilar était problématique ».<sup>1977</sup>

« Trop sensible », aussi. Côme « n'était pas parvenu à maîtriser une sensibilité abusive ».<sup>1978</sup> Négroni signale « une rare et orgueilleuse sensibilité » qu'il tentait de cacher.<sup>1979</sup> Minazzoli constate qu'au fil des années tous découvrent « un homme terriblement sensible, vulnérable ».<sup>1980</sup> Nous avons surpris Vilar ne pas parvenir à contrôler l'émotion qui le saisit quand il prend connaissance des bilans du premier contrat du TNP. C'est bien cette sensibilité mal réprimée qui est à la source de l'affection que Vilar éprouve pour ses complices. Rude, mais affectueux, pudiquement affectueux : « lorsqu'il tentait un aveu d'amitié, c'était en le compensant aussitôt » déclare Sylvia Monfort.<sup>1981</sup> Il n'est pas un membre de la troupe qui ne lui ait inspiré « un sentiment d'affection ». Mais l'a-t-il vraiment exprimé ? Il craint fort que la plupart d'entre eux n'aient connu de lui « qu'un visage aigre, un individu sur ses gardes ».<sup>1982</sup> A. Vilar le décrit « pas très doué pour la véritable amitié ». Hors du travail, « il ne voyait pas grand monde », parfois les amis sétois, « des amitiés très pudiques » ; des « amitiés de travail ». S'il aimait ses collaborateurs, il poussait « trop loin la

---

<sup>1971</sup> *Mo*, 24-2-1954, 78.

<sup>1972</sup> *Mo*, 17-3-1954, 89.

<sup>1973</sup> *Mo*, avril 1954, 103.

<sup>1974</sup> *Mo*, 4-6-1954, 132.

<sup>1975</sup> Cf *Mo*, 22-12-1953 ; 24-2-1954 ; 4-6-1954 ; « Il ne faut pas dire », op.c., 7-8-1960.

<sup>1976</sup> Lettre à A. Vilar, 23-10-1956.

<sup>1977</sup> R. Mollien, op.c., *L'Herne*, 95.

<sup>1978</sup> *CHR*, 253.

<sup>1979</sup> J. Négroni, op.c., *L'Herne*, 86.

<sup>1980</sup> C. Minazzoli, in C. Roy, op.c., 148.

<sup>1981</sup> S. Monfort, catalogue exposition Jean Vilar, Sète, 1981.

<sup>1982</sup> *Mo*, 24-12-1953, 45.

pudeur ». Résultat, les gens ne savaient pas « s'ils étaient aimés ou pas aimés ». Et de conclure « pas commode à vivre, c'est sûr ».<sup>1983</sup>

Vilar doit-il au terme d'une représentation particulièrement réussie leur dire « sa très grande satisfaction ? » Il hésite, éprouvant toujours « quelque gêne à louer des complices ».<sup>1984</sup> Casarès parle de « tendresse secrète »,<sup>1985</sup> soulignant de la sorte la contradiction entre le ressenti d'affection et tout aussitôt le désir de la réfréner. Souvenons-nous de la lettre à Philipe dans laquelle Vilar explique son souci de penser à ses compagnons, mais loin d'eux.<sup>1986</sup> C'est encore Casarès qui se souvient et confie cette anecdote : lors d'un raccord de *Macbeth*, trois acteurs répètent une scène de bataille dans un accoutrement pitoyable, avec épées et boucliers, en habit de ville. Censés arborer une allure martiale, le résultat d'un « piteux maintien » est risible. Elle observe le regard de Vilar fait « de compassion et de complicité ». Qu'y lit-elle ? « Une des expressions les plus rares et les plus délicates que j'ai pu saisir sur le visage d'un metteur en scène ».<sup>1987</sup> Gasc témoigne que « sous une apparence réservée, voire froide », se dissimulaient des « élans de générosité » dont il a souvent bénéficié.<sup>1988</sup> Rosy Varte quant à elle, insiste sur les égards que Vilar manifeste à l'endroit de ses partenaires, « attentif à l'épanouissement de ses comédiens et à leur confort ».<sup>1989</sup> Bernard Verley se souvient d'en avoir eu la preuve. Engagé pour *Roses rouges pour moi*, il ne parvient pas à répéter. Discrètement Riquier confie à Vilar que miséreux, il ne mange pas toujours. Vilar « m'avait pris à part, m'avait engueulé en sortant un billet de cent francs pour que j'aie à manger ».<sup>1990</sup> « Le cœur » dit Gasc, le mot qui « caractérise le mieux l'homme qu'il était ». Résumant l'ensemble des témoignages de ses camarades, il poursuit « exigeant mais juste ».<sup>1991</sup> Vilar était aussi cela.

Jovial aussi et cultivant le goût de la facétie. « On parle de lui » comme d'un « austère janséniste » remarque Avron ; or il se montrait « très rieur » et il dit la joie de Vilar « de s'amuser dans *L'Avare* ».<sup>1992</sup> Se remémorant les promenades avec son metteur en scène, Gatti témoigne de « la jovialité, des plaisanteries de son aîné, promenades qui, aux dires de

---

<sup>1983</sup> A. Vilar, entretien, 10-8-1990.

<sup>1984</sup> *Mo*, 9-8-1955, 233.

<sup>1985</sup> Casarès, op.c., *L'Herne*, 166.

<sup>1986</sup> Lettre à Philipe, op.c., 6-4-1953.

<sup>1987</sup> M. Casarès, *L'Herne*, op.c., 166.

<sup>1988</sup> Y. Gasc, *Honneur à Vilar*, 183.

<sup>1989</sup> R. Varte, *Honneur à Vilar*, 197.

<sup>1990</sup> B. Verley, « témoignage », *Reconnaissance à Vilar*, 74.

<sup>1991</sup> Y. Gasc, « témoignage », *Reconnaissance à Vilar*, 40.

<sup>1992</sup> Ph. Avron, « Vilar metteur en scène », *L'Herne*, 97.

celui-ci, devaient impérativement éviter la rue du Four proche du Récamier parce que « *Le Crapaud-buffle* » en avait été un ». <sup>1993</sup> Paturel et Vilar dînent ensemble. Le jeune comédien espère l'entendre parler de son rôle, de son interprétation. Nenni. Sujet imposé : « les sardines en boîte ». Vilar disserte : « plus grande est la boîte, meilleures elles sont » à condition de la retourner de temps en temps. « On l'a dit sévère, ascétique » ; c'était un homme « plein d'humour (...) bavard et amusant ». <sup>1994</sup> Noiret surenchérit : « pas du tout un pisse-froid. Rieur, il aimait faire des blagues ». <sup>1995</sup> Facétieux, Vilar. Le voici qui, en plein travail à Avignon, dresse la Carte du Tendre de sa troupe : « un tel avec une telle ? - Ah ! non, ce n'est pas possible ! - Eh bien si, ça l'était. Et ça ne l'était plus. C'est fini déjà ». <sup>1996</sup>

Souvent présenté comme distant, hautain, rigide, une sorte d'animal à sang froid, Vilar se révèle fort éloigné de cette image d'Epinal et de l'icône supposée. Une fois ôté le masque, on est en présence d'un être fragile, inquiet, vulnérable, écorché vif. Sévère et affectueux, égoïste capable de générosité, coléreux et paisible, timide et bretteur, rude et jovial, solitaire et sociable, libre et contraint, paresseux et forçat, aristocrate et plébéien, on n'en finit pas de recenser ses discordances. « Je me sens en morceaux » ; un tissu de contradictions, « Je le suis certainement ». <sup>1997</sup> A chaque instant insoupçonnable, déroutant parce que dérouté, c'est sans complaisance aucune que Vilar se montre et se peint touche après touche. Un homme disloqué, désarticulé, « out of joints », nous l'avons déjà relevé, à la manière de certains héros shakespeariens.

---

<sup>1993</sup> A. Gatti, « Jean Vilar au présent », Colloque Centre G. Pompidou, 23-5-1991.

<sup>1994</sup> D. Paturel, op.c., 188-9.

<sup>1995</sup> PH. Noiret, op.c., (cf entretien, Ch. Ockrent, « Passions de jeunesse », FR3, 27-1-1995).

<sup>1996</sup> « 33 propos... », op.c., *TSP*, 451.

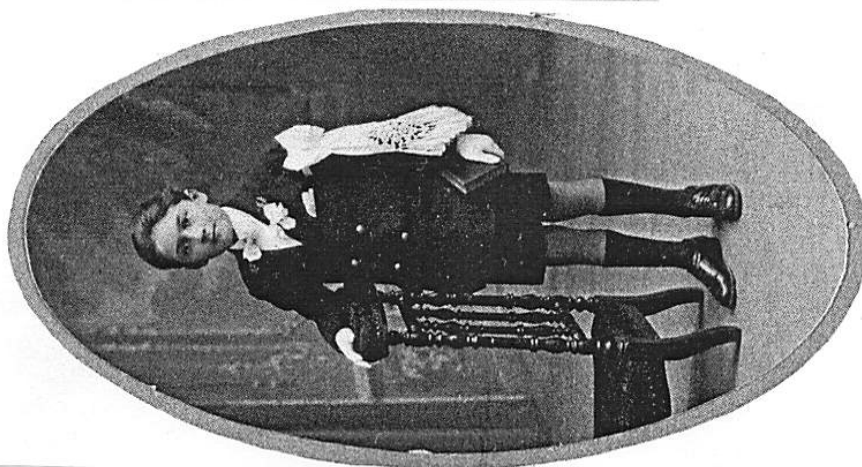
<sup>1997</sup> « Autoportrait », op.c.



**VILAR**

Instantanés





Jean - 1<sup>ère</sup> communion, onze ans - 1923.

"J'ai avalé Dieu."



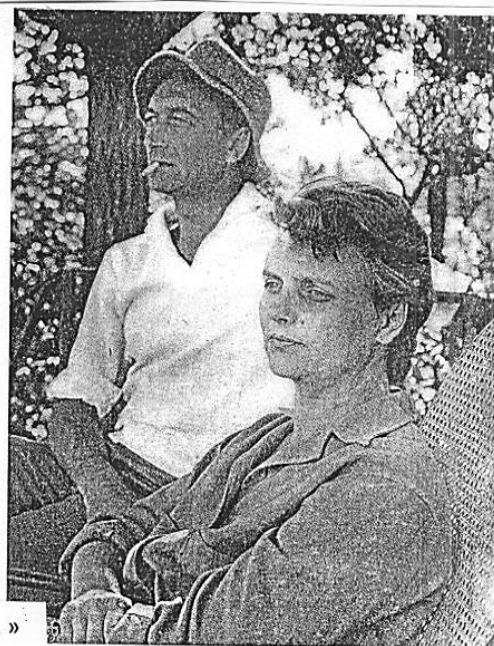
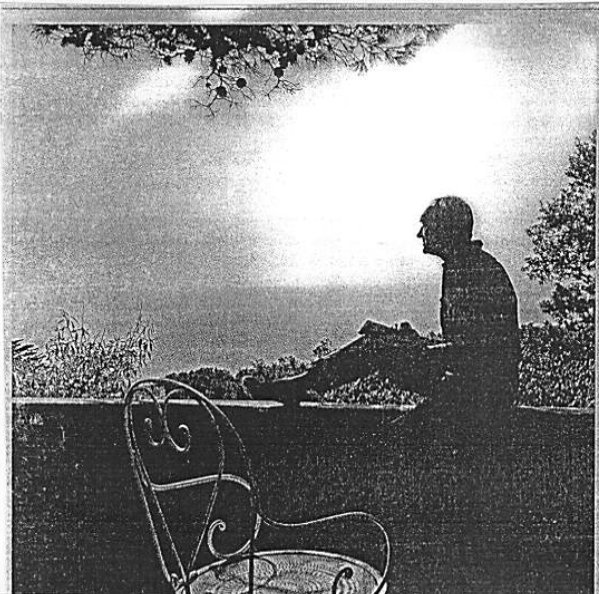
1933 Saint-Barbe.



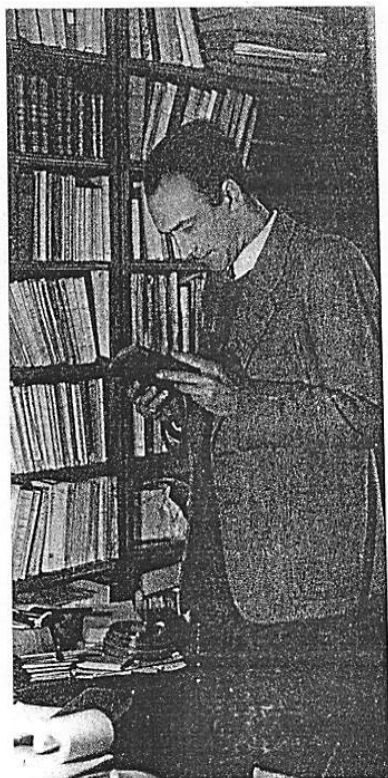
La Roulotte  
1941



1954



- Sète, Villa « Midi le juste. » : « Là tout n'est qu'ordre et beauté. »

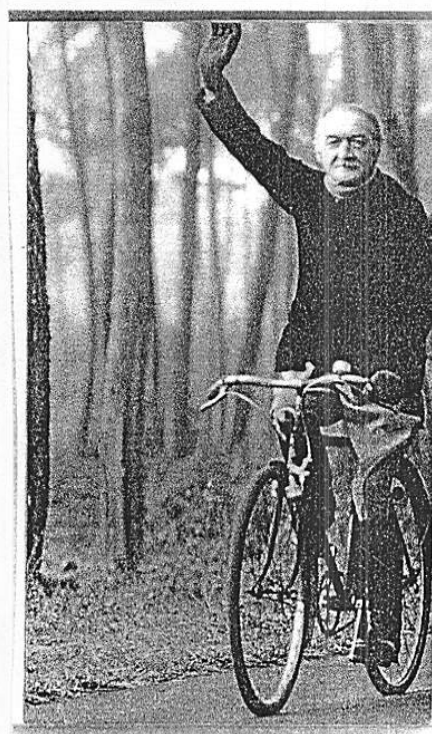


- Vilar, Paris 1946.



- Photo Georges Azenstark

- Vilar 1971.



- 1970 : Le petit matin, Albicocco.

## **Deuxième partie**

De la dramaturgie à la réalisation



## **Le répertoire de Vilar**

« Pour l'amour du ciel, asseyons-nous sur le sol  
Et contons-nous la fin lamentable des rois. »  
(Shakespeare.)





## **Chapitre 1**

### La dramaturgie selon Vilar

« Car j'ai pour fasciner ces dociles amants  
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles. »  
(Baudelaire, à propos des poètes.)



Que jouer ? Que choisir ? Quels sont les critères de Vilar en matière de répertoire ? C'est l'examen qu'il convient de conduire à présent, car la question est pour lui fondamentale. Il y revient sans cesse dans ses textes.

### ***1.1. Les refus***

Cela va sans dire, mais il est tout de même préférable de le rappeler, Vilar refuse toute forme de répertoire du théâtre du « commerce ». Dès ses débuts, il déclare : « les scènes parisiennes n'ont jamais été aussi polluées par le commerce que depuis ces derniers mois ».<sup>1998</sup> Au lendemain de la guerre, il constate que ce type d'œuvres occupe encore dans les salles de la capitale une place prépondérante, hégémonie qui perdure aux débuts du TNP : « Letraz l'avait emporté depuis longtemps sur Shakespeare (argent oblige) ».<sup>1999</sup> Il rappelle par ailleurs que ce phénomène régnait déjà au cours des années vingt, riches du « théâtre du boulevard et de la frivolité ».<sup>2000</sup> L'ennemi premier du théâtre d'art, c'est bien ce « spectacle épicier », celui où tout obéit au seul souci de « la recette maxima ».<sup>2001</sup> Répertoire fait de bons mots, de dialogues faciles, cousu de ficelles, un rien salace, d'une vulgarité volontiers polissonne. Ses auteurs sont les successeurs de Scribe et de Labiche – « témoignage parodique de la plus épaisse des sociétés bourgeoises ».<sup>2002</sup> Ils leur empruntent « la caricature, les grimaces et les tics du mélo ». Et Vilar de citer Bourdet, Roger-Ferdinand, ou encore le pur joyau du genre, Feydeau, « le mécanicien du rire » écrivain « rapide et automatique comme la chasse d'eau ».<sup>2003</sup> En un mot, un répertoire de « divertissement épidermique », excellent « stimulant à la digestion » et qui ne craint pas d'afficher ici ou là « quelque croupe haut dressée ».<sup>2004</sup> Et Vilar de prophétiser avec un rien de hardiesse dans le propos la ruine des civilisations dont le théâtre devient « un commerce : elles ne sont pas loin de mourir ».<sup>2005</sup> Une fois encore en 1970, il dénonce ces entreprises privées des théâtres de

---

<sup>1998</sup> Allocution, *Un Voyage dans la nuit*, octobre 1944. (TSP 405).

<sup>1999</sup> Mémoire, *Théâtre Populaire*, n°40, 4è T.1960. TSP 241. (Jean de Létra, 1897-1954, auteur prolifique de vaudevilles médiocres, directeur du théâtre du Palais-Royal).

<sup>2000</sup> « Firmin Gémier », allocution, Aubervilliers, 22-2-1969. TSP 396. (A ce propos, voir le combat conduit par Antoine contre ce répertoire durant ces années-là dans sa « Semaine théâtrale » de *L'Information*).

<sup>2001</sup> Interview, 1946, (TT 62).

<sup>2002</sup> Cent ans de théâtre, 1951, (TT 9).

<sup>2003</sup> O.p., 1951. (TT 17). Voir aussi « note », 1941 : « des sous-produits de la littérature ».

<sup>2004</sup> « Budget : politique », Conférence, 28-2-1961. (TSP 75 et 65).

<sup>2005</sup> Metteur en scène, mon ami, 1949. (TSP 378).

boulevards qui parfois se complaisaient dans des « genres extrêmement banals » en proposant au public des « œuvres digestives ».<sup>2006</sup>

Selon Vilar, un autre type de répertoire précédemment évoqué pollue les scènes parisiennes dans l'immédiate après-guerre. Il le dénonce avec tout autant de vigueur que le précédent. Il s'agit de la réapparition des œuvres naturalistes par le biais des dramaturges américains, fort en vogue alors. Il en dresse un constat affligeant. Par un « dialogue nettement réaliste » ces productions peignent des êtres « dits de tous les jours » dont la pensée ne dépasse guère « les limites du radotage ». Une exactitude « d'état-civil ». Ces auteurs fuient « la tirade et le verbe ». Ils traitent les problèmes présentés par les « seules vertus pseudo-dramatiques de l'arsenic ou de la mitraille », quand ce ne sont pas celles du « coca-cola ou de l'uppercut ». Les protagonistes ne ressemblent qu'à des marionnettes sans la moindre « prise de conscience ». Or Vilar sait fort bien qu'en l'absence de celle-ci, « il n'y a pas de personnage de théâtre ».

Les propositions des Steinbeck, Odets, O'Neill – quand bien même le petit bourgeois français serait remplacé par « un cow-boy ou un mitrailleur du Texas » ne sont qu'une « peinture de la vie » à l'aune des principes du Naturalisme.<sup>2007</sup> Quant à Tennessee Williams « le grincement folichon » de son tramway atteste qu'il est bien ingrat pour un autobus « qui se veut Désir » de se hasarder sur les « chemins de la sociologie ».<sup>2008</sup> Nos directeurs se disputent « ces succès de Broadway »<sup>2008</sup>, ce répertoire de « l'arsenic dans le coca-cola ». Ils oublient qu'un tel répertoire a connu son essor sur nos scènes avec Antoine voici soixante ans. Offrir des pièces de cette nature constitue désormais un anachronisme. En France, cette « question du théâtre naturaliste est classée ».<sup>2009</sup> Plus tard, Vilar y revient et son jugement n'a pas varié. Ce ne sont qu'« affaires de famille » dans lesquelles se mêlent « préoccupations sexuelles » et « pages mal comprises » de la Bible : « je ne me sens aucun goût pour monter des œuvres de ce genre-là ».<sup>2010</sup>

---

<sup>2006</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>2007</sup> Le metteur en scène et l'œuvre dramatique, 1946. (TT 99-100 passim).

<sup>2008</sup> Conférence, 3-4-1950, Paris, Alliance française, CR3, n°195.

<sup>2009</sup> Op.c. (TT 100-101 passim).

<sup>2010</sup> Premier jet pour un livre, 1958.

## 1.2. L'œuvre de haute culture

Tournant délibérément le dos à ces deux types de répertoire, Vilar élit la catégorie des œuvres qu'il nomme « fortes », de « haute culture ».<sup>2011</sup> Evoquant ses lectures de jeunesse, nous l'avons vu apprendre à établir une hiérarchie. Ce sont les grandes œuvres qui nous marquent et nous forgent. Des œuvres « difficilement apprises » parfois, mais qui offrent le plaisir d'entrer « en communion » avec les analyses, les pensées, les sentiments qu'elles proposent. Elles dispensent au lecteur ou au spectateur comme « une connaissance de la vie ». C'est en cela que l'œuvre « supérieure est formatrice ».<sup>2012</sup> Cette hiérarchisation, Vilar s'en souvient plus tard quand il lui faut établir son répertoire.

Dès ses premiers essais il opte pour ce type d'œuvres. Nous l'avons relevé, l'âcre poésie d'Hésiode dans *Les Travaux et les jours* en constitue un bel exemple selon lui. On pourrait citer également *Meurtre dans la cathédrale* en 1945.<sup>2013</sup> « Je pensais que c'était une pièce difficile » confie-t-il. Il n'escomptait qu'une vingtaine de représentations. Il y en eut « plus de deux cents ». Il en conclut apparemment avec raison que c'est là la preuve manifeste que la difficulté ne rebute pas « lorsque l'œuvre est authentiquement grande ».<sup>2014</sup> En 1949, présentant le programme de la troisième édition du festival d'Avignon, il commente : « Corneille, Gide, Montherlant : prestiges de la langue française. Un souci permanent ».<sup>2015</sup>

Deux ans plus tard, le fait d'accéder à la direction d'un théâtre populaire modifie-t-il son attitude sur ce point ? Nullement. Son propos ne change pas d'un iota : « nous ne céderons pas au choix d'œuvres faciles. Le sirop laisse des nausées ». Certes il conviendra sans nul doute d'éviter d'aller vers ce public avec des « œuvres absconces », mais il n'exclut pas d'avoir à défendre des « œuvres difficiles ».<sup>2016</sup> Donc, pas la moindre teinte de démagogie populiste. Refus de toute œuvre, « moderne ou ancienne » considérée comme « banale, fût-elle drôle ». Et de citer par exemple Labiche, Rostand, Feydeau.<sup>2017</sup> Il n'hésite pas à affirmer qu'aucune œuvre présentée au TNP depuis 1951 n'était « banale ou d'expression facile ».<sup>2018</sup> En toutes circonstances, saison après saison, Vilar n'a de cesse de réitérer ce choix d'œuvres « fortes ». Il nomme constamment les mêmes dramaturges : Sophocle, Brecht, Shakespeare,

---

<sup>2011</sup> Op.c. (TSP, 241).

<sup>2012</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>2013</sup> Cf « Bassesse du théâtre français » (TSP, 28).

<sup>2014</sup> In C. Valogne, *Jean Vilar*, 22. (Nous en avons dénombré quant à nous 195. Cf infra).

<sup>2015</sup> Conférence de presse Avignon, printemps 1949.

<sup>2016</sup> Petit manifeste de Suresnes, *Revue programme trimestrielle du TNP*, n°1, octobre 1951. (TSP, 146).

<sup>2017</sup> Comment définir le théâtre populaire, Sorbonne, 11-5-1967. (TSP, 279).

<sup>2018</sup> Conférence de presse TNP, octobre 1962. (TSP, 265).

Calderon, Corneille, Molière, Kleist, Pirandello, Marivaux, Claudel, Eliot... avant de conclure : « il n'y a pas un répertoire pour un public populaire et un répertoire pour l'élite ».<sup>2019</sup>

En 1954, Barthes souligne longuement cette adéquation entre les œuvres de culture et le public populaire. Selon lui, il convient de dissiper « un préjugé courant » qui vise à confiner le théâtre populaire dans un répertoire « vulgaire et niais » et par voie de conséquence lui interdire « les œuvres fortes du classicisme ou les œuvres aiguës de la modernité ». Vilar démontre le contraire et c'est tout à son honneur. « Sa réussite auprès d'un très grand public populaire le prouve ».<sup>2020</sup>

Œuvre « grande », « forte », « de haute culture » : comment comprendre ces qualificatifs ? C'est là une hiérarchisation qui reste bien vague, peut-être un rien subjective. Quels paramètres sous-tendent l'essence du répertoire vilarien ? La réponse peut tenir dans cette formule lapidaire : « le poète », pas « le professeur ». C'est ce qu'affirme Vilar à ses débuts de praticien : « le théâtre de notre temps a besoin de poètes dramatiques et non pas de professeurs qui écrivent pour le théâtre ».<sup>2021</sup> Qu'entend-il par ces termes ? Sans doute n'est-il pas superflu pour mieux les préciser d'opérer un détour par la conception que se fait Vilar de la nature du théâtre.

---

<sup>2019</sup> Radio Canada, op.c. (On pourrait se reporter encore à « Le théâtre et les masses », 1952 ; « Lettre ouverte à Debû-Bridel », 1952 ; « Jean Vilar répond à J.L.Barrault », *France-Observateur*, 28-3-1957 ; « Entretien » Y.Jeuger, 1957 ; « Rencontre avec des metteurs en scène brésiliens, 1957).

<sup>2020</sup> R.Barthes, *Ecrits sur le théâtre*, 99-100 passim.

<sup>2021</sup> Op.c. CR3, n°190. (TSP, 404-51).

### 1.3 L'essence du théâtre

Vilar part d'un constat : « le temps de l'hellénisme français est mort ». Giraudoux, dernier poète de cette civilisation « gréco-latine » a mis un terme à cette « science désinvolte de la pensée, des mœurs et du style ». Autrement dit, Apollon ne peut plus rien pour notre théâtre. L'arrivée de Nietzsche a provoqué une rupture, « assaini l'atmosphère ».<sup>2022</sup> Celui-ci explique qu'à l'origine est le dithyrambe, chant en l'honneur de Dionysos. La tragédie se rattacherait donc à l'univers de Bakchos, univers de la nuit, du désordre, de l'excès, de la déraison. Puis surviennent les philosophes, nantis de leur appétit de raison et de savoir. Responsables de la décadence de la tragédie selon le théoricien, les Socrate, Platon, Aristote et le rationalisme qu'ils cultivent.<sup>2023</sup>

Vilar épouse cette proposition. Il définit le théâtre comme le rendez-vous « des artifices et des mirages ».<sup>2024</sup> Univers de la monstruosité et de la folie, l'essence du théâtre ne peut être que du « côté du dionysisme ».<sup>2025</sup> Il avance encore que ce qui n'est pas « monstrueux ne mérite pas le théâtre ». Et de citer à l'appui de son argumentation à la fois Hamlet, Saint-Just, Robespierre et aussi Macbeth et Faust<sup>2026</sup>, car une « œuvre authentique est faite de folies totales ».<sup>2027</sup> Ce qui importe, c'est se trouver face à un être qui, « placé dans la situation la plus basse, la plus honteuse - et criminelle », parvient à s'en échapper, à s'élever « au-dessus de cette condition » et s'il ne peut « s'en rendre maître », à tout le moins pouvoir « la juger, la chanter ». Macbeth lui-même, tout ruisselant qu'il est du sang d'autrui affirme d'une certaine manière « quelque dépassement de soi, quelque orgueil d'être homme ».<sup>2028</sup>

Ces monstres de la scène « pensent » - nous avons vu Vilar le constater avec une phrase du vieux Gisors de Malraux. Sans la pensée, « les ressorts de la dramaturgie » - remords, haine, vengeance, amour... sont privés de leur « instrument essentiel ». Et le spectateur n'a devant lui qu'un « mannequin », un être dépourvu de la faculté qui aurait autorisé « sa douloureuse beauté et sa grandeur ». Précisément parce que le héros pense, sa souffrance devient « transmissible ».<sup>2029</sup> Dès lors le théâtre se fait miroir, « témoin attentif » qui nous renvoie « l'image » de notre propre vie, reflet de notre existence jusqu'au tréfonds

---

<sup>2022</sup> En quête du théâtre, *Esprit*, n°5, mai 1949. (TSP, 47-8 passim).

<sup>2023</sup> Cf Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, 74-98 passim.

<sup>2024</sup> Note, CR3 n°265, juin 1944.

<sup>2025</sup> En quête de théâtre, *Esprit*, n°5, mai 1949. (TSP, 47-8 passim).

<sup>2026</sup> Op.c. 1949. (TSP, 379).

<sup>2027</sup> Lettre à la *Revue internationale du théâtre*, 15-1-1948. (TSP, 41).

<sup>2028</sup> Op.c. 1946, TT 96.

<sup>2029</sup> Op.c. (TSP 403).

de nous-même.<sup>2030</sup> Bien qu'honnêtes, hommes et femmes ont toujours « quelque faute » à se faire pardonner, « quelques passions » du cœur et des sens à s'avouer. L'œuvre fonctionne comme un écho qui transmet les « résonnances claires » de leur vie secrète : « illusion de la scène, réalités de leurs songes ».<sup>2031</sup> Le théâtre-miroir agit à la manière d'un révélateur, fait prendre conscience à l'homme de sa nature intime enfouie dans les plis de la mémoire, et ce grâce aux faits et gestes des protagonistes. Il exerce sur lui comme une fonction cathartique. A la fois mirage de la scène et vérité du spectateur, telle est l'essence oxymorique du théâtre.

Mais voici que nous sommes devenus « sages » constate Vilar. Depuis longtemps notre répertoire ne cultive plus que la « raison » et « la vertu ». Or, dans une œuvre grecque, s'il est fait appel à la sagesse et à la modération – rôle essentiellement dévolu au chœur – ce n'est que le contrepoint « au courage fou du héros », dont le sort est celui de « l'aventurier, du proscrit, de l'enchaîné » : ce sont Oreste, Ajax, Prométhée, mus par la colère, l'indignation, la vengeance. Nous voici bien éloignés de « la sagesse », hors de « la mesure ».<sup>2032</sup>

A contrario de cette folie dionysiaque « les leçons du classicisme » apparaissent obsolètes, désormais « inutiles à notre temps ». Vilar n'hésite pas à affirmer qu'un mystère du Moyen Age paraît plus proche de « notre sensibilité d'êtres jeunes » que ne l'est « une tragédie de Racine ».<sup>2033</sup> En effet, le mystère présente plus « d'irrévérances envers Dieu », plus de « moqueries graves », plus de « propos salaces » que la plus irrespectueuse de nos pièces.<sup>2034</sup> La « communion » au théâtre ne naît pas seulement « d'idées comprises », mais bien plus souvent des « correspondances émotionnelles ».<sup>2035</sup> Affirmant la nécessité de ce constat « émotionnel permanent » entre le public et le personnage, il décrète que le théâtre « est église où l'émotion est souveraine ».<sup>2036</sup> Il s'avère pertinent de considérer cet art comme « une religion de l'homme », car son charme relève de « la croyance ».<sup>2037</sup>

Il concède que de tels propos tiennent du paradoxe si l'on veut bien mesurer « l'étendue de l'athéisme » du monde moderne.<sup>2038</sup> « Nous ne croyons plus à rien ». Ceux qui traitent de théâtre croient pouvoir expliquer l'absence d'œuvres « fortes » par la disparition

---

<sup>2030</sup> Conférence, 3-4-1950, Paris.

<sup>2031</sup> « Les secrets », 1950. (*TT* 148-155 passim).

<sup>2032</sup> « La tragédie grecque et la tragédie moderne », conférence, Athènes, mai 1964.

<sup>2033</sup> Op.c. 1949. (*TSP* 46-47 passim).

<sup>2034</sup> Op.c. 1949 (*TSP* 379).

<sup>2035</sup> « Note », *CRI*, sn°, 1946.

<sup>2036</sup> Op.c. 1946 (*TT* 101).

<sup>2037</sup> L'Etat et le théâtre, 1944. (*TSP* 504).

<sup>2038</sup> Op.c. 1949. (*TSP* 46-47 passim).



d'une foi collective, les poètes dramatiques n'ayant « rien de puissant à exprimer ». Et une fois encore Vilar rappelle les exemples de la Grèce antique, du Moyen Age, du Siècle d'or. A partir de là, il nie l'argumentation avancée par d'aucuns. Une religion possible existe, « la religion d'homme ». Elle repose sur le fait que l'incroyance et le doute sont « la plus terrible et la plus humaine des pensées collectives ». Elle s'élève au-dessus de la condition même de l'homme d'aujourd'hui, « condition tragique » due précisément à la perte de la foi. Voilà le lien entre les hommes du monde contemporain, ce « calme désespoir ».<sup>2039</sup> On ne peut que penser à Unamuno et à son « sentiment tragique de la vie ». Là est le thème de nos nouveaux mystères qui restent à écrire. Théâtre-foi, théâtre-religion, Vilar retrouve la leçon d'Alain déjà évoquée et sa sacralisation de l'art. Alain qui décrète le caractère religieux de la création artistique : toute forme de cérémonie s'accomplit selon des rites, et la cérémonie théâtrale n'y échappe pas. Notons que ce point de vue d'un théâtre de nature dionysiaque correspond chez Vilar à la période pré-TNP, celle d'un répertoire qu'il qualifiera lui-même de « pièces noires ». Nous aurons à y revenir.

---

<sup>2039</sup> « Ne pourrait-on... », note, 1937.

## 1.4 Le poète

La vision du théâtre proposée par Vilar au cours des premières années de sa pratique explicitée, il est temps de retrouver « le poète » et « le professeur ». Le théâtre n'est pas « la démonstration analytique de notre condition », mais « le chant dithyrambique de nos désirs profonds ou de nos railleries ».<sup>2040</sup> On affirme parfois qu'on peut réduire l'œuvre à un personnage qui vient sur scène raconter sa vie dans ses moindres détails. Rien de plus inexact pour Vilar : c'est là le répertoire réaliste qui réapparaît, et le réalisme « sans les moyens prosodiques (...) c'est zéro ».<sup>2041</sup> Qu'entend-il par « moyens prosodiques ? » D'abord « deux règles fondamentales » s'imposent au dramaturge : le verbe et le rythme, autrement dit « les moyens poétiques ».<sup>2042</sup> Syntaxes, cadences, rythmes constituent ses outils : instruments qui conditionnent « les vertus de l'émotion » précédemment évoquées.<sup>2043</sup> Qu'est l'œuvre d'art ? Mot d'ordre ? Profession de foi ? « Non. Un cri ».<sup>2044</sup>

Sans doute observe Vilar lui est-il difficile d'approuver toutes les propositions d'Artaud. Toutefois en ce domaine il se trouve « en accord avec lui »<sup>2045</sup>, parce qu'Artaud tente de retrouver « les chemins perdus ». Grâce à lui « l'essentiel du théâtre reprend ses droits » et en tout premier lieu le pouvoir « d'incantation » qui constitue « la raison d'être » de l'œuvre. Il nous rappelle que le langage théâtral n'est pas que « langage articulé » et qu'il existe une poésie pour « les sens » comme il en est une pour le langage. Au dialogue, il oppose les rythmes, le geste, le cri, la magie. Farce ou drame, Artaud entend nous convaincre que l'œuvre est « cruauté ».<sup>2046</sup>

Le style du dramaturge doit user de tous les « moyens poétiques », de toutes les « vertus incantatoires » d'une langue « musicale ». Tous les grands auteurs de la scène ont respecté cette loi en usant d'un verbe « toujours proche du chant ».<sup>2047</sup> S'il faut le poète au théâtre, c'est que le spectateur reçoit l'œuvre bien souvent davantage par la sensibilité que par l'intelligence. La communion naît des « correspondances émotionnelles sans rapport avec l'intellect » martèle une fois encore Vilar. Enclin à la léthargie, il faut le surprendre grâce à

---

<sup>2040</sup> Op.c. (TT 96-97).

<sup>2041</sup> Pneumatique à un auteur dramatique, 1952. (TT 131).

<sup>2042</sup> Op.c. (TT 82).

<sup>2043</sup> Op.c. (TT 100).

<sup>2044</sup> 33 propos sur Avignon, 1956. (TSP 455).

<sup>2045</sup> Op.c. (TT 86).

<sup>2046</sup> Op.c. (TT 86-101 passim) et aussi « Metteur en scène mon ami », 1949, TSP 377-79 passim. (cf. à ce propos, « La mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, 53-54).

<sup>2047</sup> Définition du public, 1946. (TSP 341).

des « sensations fortes ».<sup>2048</sup> Seules peuvent y parvenir et le séduire, les composantes de la prosodie. Elles possèdent la même force, la même intensité que le tam-tam des « célébrations nègres » ou les grandes orgues des « offices catholiques ».<sup>2049</sup> Eschyle, Sophocle, Lope de Vega, Shakespeare... les modèles à suivre sont là, eux qui en ce domaine resteront « éternellement nos contemporains ». Il suffit de retrouver leur leçon, de recouvrer la tradition. Un auteur « n'abandonne pas sans danger certain, leurs moyens ».<sup>2049</sup> Ce choix du poète dramaturge par Vilar rejoint Hegel et souligne l'influence de ce dernier. Pour le philosophe, « la parole poétique reste l'élément déterminant et dominant ». L'expression poétique offre quelque chose en plus, « elle ajoute à la compréhension une intuition de l'objet compris ».<sup>2050</sup> Dès la première année, ce choix a été mis en application au TNP. Elle fut « strictement l'année des poètes » : Corneille, Kleist, Brecht.<sup>2051</sup>

Choix du poète, certes. Mais celui-ci se pliera aux normes spécifiques de l'écriture scénique, autrement dit se voudra également dramaturge. L'œuvre de la scène obéit à des « règles strictes (...) connues de tous », dans la tradition grecque, paradigme incontournable selon Vilar. Une fois de plus, les Eschyle, Sophocle construisent sur « une idée simple » le poème dramatique.<sup>2052</sup> Il se dit frappé par « le cheminement aisé du sujet », « l'extrême simplicité du dialogue », l'utilisation des « cadences et des rythmes ».<sup>2053</sup> Le dramaturge ne dispose pas des mêmes outils que le romancier. Celui-ci use à loisir de « la description », de la « démonstration romanesque ». Il dispose d'une palette de « petits faits divers », peut faire diversion dans la conduite de l'intrigue, revenir en arrière, conduire plusieurs actions simultanément... Le dramaturge est dans la nécessité de fuir ces procédés. Il lui faut bannir toute trace de redondance. Chez lui, la conduite de l'intrigue se doit d'être rigoureuse, économe, solidement structurée. Précision et clarté sont des qualités : elles permettent au spectateur de suivre sans la moindre difficulté. En fait, le protagoniste ne dispose que d'une « arme efficace » : la parole. Le dramaturge cultive le monologue, moment stratégique au cours duquel le personnage dresse un bilan, fait le point sur ses sentiments, sa situation, en un mot « pense ». Précision, clarté, simplicité, l'écriture scénique ne peut-être que rigueur et

---

<sup>2048</sup> Définition du public, 1946. (*TSP* 341).

<sup>2049</sup> Op.c. (*TT* 86-101 passim) et aussi « Metteur en scène mon ami », 1949, *TSP* 377-79 passim.

<sup>2050</sup> F.Hegel, « la poésie », in *Esthétique*, 119.

<sup>2051</sup> Op.c. (*TSP* 241).

<sup>2052</sup> Op.c. (*TT* 95).

<sup>2053</sup> Op.c (*TSP* 100-1 passim).

contrainte.<sup>2054</sup> Le dramaturge ne peut qu'obéir à cette loi de la construction dramatique : « la concision, la rapidité est une nécessité ».<sup>2055</sup>

Cette économie d'écriture, ce souci d'aller à l'essentiel, Vilar les mesure à la représentation. Faisant chronométrer régulièrement le spectacle afin d'apprécier ici les accélérations, là les ralentissements - toutes choses de nature à rompre le rythme de l'œuvre - il observe les moyennes suivantes : *Le Prince de Hombourg* : 2 heures ; *Le Cid* : 1h 55 ; *Cinna* : 1h 50 ; *L'Avare* : 1h 50 ; *Macbeth* : 2h 05 ; *La Mort de Danton* : 2h. Il en conclut « on dirait qu'ils écrivent montre en main ! » Et constatant que *Ruy Blas* atteint 2h 40, et donc que Hugo doit bavarder quelque peu, il l'admoneste : « Montre en main, Monsieur Hugo ! »<sup>2056</sup>

Par voie de conséquence, le dramaturge ne saurait échapper à une ultime règle. S'il est vrai que le théâtre est conçu comme « une aventure » où tout « est irrationnel », si Dionysos en reste le compagnon jaloux, il n'en est pas moins exact qu'il exige une stricte maîtrise au plan de l'écriture. Pour le poète, « la création dramatique est contrôle ». Pas d'œuvre réussie qui « obéisse à la seule inspiration » sans faillir. Celle-ci, « mal nécessaire » n'en constitue que « le brouillon ». Entre ces deux termes antithétiques - imagination et contrôle - « il faut construire ».<sup>2057</sup> On ne peut que penser ici à l'aventure créatrice rimbaldeenne conduite par « un long, immense et *raisonné* dérèglement de tous les sens ».<sup>2058</sup> Parce qu'il n'est pas de théâtre « sans tension dramatique » cette dernière naît de cette maîtrise constante. Ainsi dans *Oppenheimer* explique Vilar, la tension naît de la manière d'avancer vers « le verdict » et de l'attente de celui-ci. Les contraintes résultent du cadre même de « la série d'auditions des témoins » comme elles résultent chez les classiques du « corset de l'alexandrin et des trois unités ». L'écriture scénique impose de maintenir cette tension jusqu'à « la résolution finale » et pour ce faire il est indispensable de fuir toute digression, de ne pas « errer ».<sup>2059</sup>

Quand Vilar traite de quelques auteurs contemporains, il mesure qu'il est parmi eux d'incontestables poètes mais qui ne sont pas encore tout à fait des dramaturges. Ainsi Pichette : il possède incontestablement le « don du verbe » et le « sens du rythme ». Comme celui de Claudel, son langage offre un « réel pouvoir d'incantation ». Mais scéniquement son écriture trahit de fortes « faiblesses ».<sup>2060</sup> On pourrait appliquer les mêmes remarques à

---

<sup>2054</sup> Les secrets, *TT* 140. (cf également « Notes », 1949, *CR3* sn).

<sup>2055</sup> « L'œuvre parfaite », note, *CR2*, n° 160, sd.

<sup>2056</sup> *Mémento*, 18-9-1955.

<sup>2057</sup> Op.c. (*TT* 139-140 passim).

<sup>2058</sup> A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 15-5-1871 (c'est nous qui soulignons).

<sup>2059</sup> « Le cas Oppenheimer », *Planète*, n° 20, jan-fév. 1965.

<sup>2060</sup> Op.c. 1952, (*TT* 132).

Vauthier. Quant à Audiberti, Vilar a « quelque espoir en lui » à une condition : qu'il assouplisse « son imagination aux lois sévères de la scène ».<sup>2061</sup> Ce sont là trois auteurs qui, bien que « poètes », ne répondent pas encore tout à fait aux critères énoncés par Vilar. Par contre l'écriture de Claudel, « ce remueur des formes traditionnelles », le satisfait pleinement.<sup>2062</sup> Toutefois, Vilar éprouve pour l'auteur de *La Ville* des sentiments très contrastés, entre admiration et rejet : « haine et adoration pour Claudel ». A la fois notre « premier grand pompier » avec « son armada invraisemblable et incompréhensible » de syntaxe et de vocabulaire ; mais aussi le mérite d'avoir à l'époque de Rostand « fait claquer la prosodie traditionnelle française ». Que de versets « admirables » chez cet esprit réactionnaire coupable « de prosélytisme ». Vilar reconnaît en lui « l'Hésiode de la terre française ».<sup>2063</sup> Dès lors, on ne saurait « refuser son œuvre » lui, le « laboureur des mots », qui s'est toujours plié à la « loi du théâtre exigeante et jalouse ». Cette loi qui ordonne que le mot de la scène ne se réduise en aucun cas à « raconter un sujet », à « faire parler un personnage », mais se doit d'être avant tout « poétique d'abord ».<sup>2064</sup> Satisfaction encore de Vilar à propos de Tchekhov, « le seul poète de la scène » de l'esthétique naturaliste.<sup>2065</sup>

Toujours à propos du poète-dramaturge, il faut à présent examiner le cas Racine puisque cas il y a pour Vilar. Certes l'auteur de *Phèdre* obéit sans conteste aux lois « de la magie et de l'incantation » chères à Artaud.<sup>2066</sup> Il reste « l'un des plus admirables techniciens » du langage poétique.<sup>2067</sup> Mais Vilar met en doute « les vertus dramatiques » de la plupart des œuvres de Racine, à l'exception de *Britannicus* et d'*Athalie*.<sup>2068</sup> Il lui reproche de faire œuvre de prosodie avant tout. Cet auteur oublie d'être dramaturge, néglige les normes de l'écriture scénique, ne privilégiant que « ce qui est chant » : plaintes, psalmodies, cris, soupirs. Il sacrifie parfois « la clarté littéraire » du texte à « l'incantation sonore ».<sup>2067</sup> Or le théâtre ne saurait se réduire « à de la musique ».<sup>2067</sup> Le langage des personnages raciniens est soumis au contrôle « trop absolu d'un maître en prosodie ». Résultat - alors même que le parler d'Alceste n'est pas « celui de Dandin », ou que les cadences du langage d'Hamlet ne sont pas celles du « langage de Macbeth » - le cri d'Hermione est celui

---

<sup>2061</sup> Qui est le créateur : l'auteur ou le metteur en scène ? 1946. (TSP 37).

<sup>2062</sup> Théâtre et révolution, *complexe*, n° 3, Anvers, 1968. (TSP 532).

<sup>2063</sup> « Claude 1, Claudel 2 », note *CRI* sn, sd. (cf *CMJV*, n° 96, oct-déc. 2005, 20).

<sup>2064</sup> Op.c. 1952. (TT 130).

<sup>2065</sup> Préface, *La Formation de l'acteur*, Bref n° 15, avril 1958. (TSP 386).

<sup>2066</sup> Op.c. 1946. (TT 88-89 passim).

<sup>2067</sup> Sur Racine », conférence Sorbonne, février 1956. (*Théâtre populaire*, sept 1956).

<sup>2068</sup> « A propos de Phèdre », *Bref*, n° 11, déc 1957.

« de Phèdre » ; le phrasé de Titus se retrouve dans « le lamento d'Antiochus ». Racine force ses « monstres » à l'emploi d'une « syntaxe uniforme ». Or d'après Vilar, le personnage doit être constamment « libre à l'égard de la prosodie ». On a souvent célébré comme une qualité « le vocabulaire réduit » de Racine. Il serait préférable de ne pas le louer « d'avoir si peu varié le registre de ses cadences ».<sup>2069</sup>

Tout ceci crée de réelles difficultés aux interprètes, la scène acceptant mal « les règles » trop strictement appliquées « du parfait styliste ».<sup>2069</sup> Surgissent pour le comédien des obstacles « considérables » : sous-entendus qui déroutent, obscurités, « ultra finesse, fragilité » de la pensée.<sup>2070</sup> « Racine demande un jeu très particulier » : entre autre, lors du « plein de l'émotion », l'interprète doit garder « une sorte de retenue », faire montre d'une « grande maîtrise de soi ». Même lors des « effets littéraires » la règle est de pratiquer un « retrait des émotions ».<sup>2071</sup> Le « cri racinien » est bien malaisé à envoyer au public, et pour une grande partie du public populaire, les « conflits raciniens » restent des « querelles d'antichambre ». Racine demeure peut-être l'auteur dramatique « le plus difficile à interpréter ».<sup>2070</sup>

Affirmant son « affection et [son] admiration » pour Corneille, « le seul tragique français, défauts compris »<sup>2071</sup>, Vilar ne craint pas d'avancer que la comparaison entre nos deux classiques est toute à l'avantage de l'aîné. La prosodie de Corneille est facile à maîtriser. Pour le comédien, elle se place « admirablement dans la bouche », et celui-ci n'a aucun effort à fournir pour « passer la rampe ». C'est dans ce vers « parfois rocailleux » que réside le « vrai mouvement dramatique ».<sup>2070</sup> Un vers « pur de tout mauvais alliage » dit encore Vilar à l'endroit de *Cinna*.<sup>2072</sup> Et si les œuvres de Racine sont toujours parfaitement structurées - contrairement à celles de Molière, de Shakespeare ou même de Corneille - il considère qu'il est peut-être préférable qu'une pièce « ne soit pas très bien construite pour être bonne ». Et de conclure en se demandant si Racine est « vraiment l'auteur dramatique que l'on dit », tout au moins « lorsqu'il s'agit de l'interpréter ».<sup>2070</sup>

Trop grande part faite à la prosodie au détriment de l'écriture scénique, l'auteur d'*Andromaque* se présente aux yeux de Vilar comme l'exemple le plus illustre de la distorsion entre les deux composantes du poète-dramaturge. On ne prend pas grand risque à avancer l'hypothèse que se trouvent là les raisons du désamour de Vilar envers Racine.

---

<sup>2069</sup> Les secrets. (TT 141).

<sup>2070</sup> Op.c. février 1956.

<sup>2071</sup> Op.c. *Bref* n° 11.

<sup>2072</sup> *Mo* 19-5-1954, 127.

Peut-être qu'à propos de la comparaison conduite par Vilar entre les deux dramaturges tragiques du XVII<sup>ème</sup> siècle, n'est-il pas inutile de revenir sur l'analyse qu'en fait Goldmann. Selon lui, le créateur, l'écrivain est celui qui exprime les aspirations, les valeurs, les sentiments - ce qu'il nomme à la suite de Lukacs « la vision du monde » - partagés par l'ensemble des membres d'un groupe social. Distinguant deux couples - Descartes/Corneille et Pascal/Racine - il les oppose par les visions du monde. On sait que le Dieu de Descartes n'est que le grand horloger qui donne la chiquenaude initiale. Après quoi l'homme est libre de ses pensées et de ses actes. Il ne sera jugé à leur endroit qu'a posteriori. Corneille affirme cette possibilité offerte au héros de se gouverner : Rodrigue, Auguste, Cinna disposent de leur libre-arbitre. Contre ce rationalisme confiant de la Compagnie de Jésus, se développe « la pensée janséniste » portée par le second couple. Le Dieu de Pascal, celui de Saint-Augustin relayé par Jansénius, gouverne l'homme qui n'est plus entre ses mains qu'une marionnette qu'il manipule à son gré. Ce Dieu, dépourvu de toute miséricorde, ne daigne répondre ni à la prière ni à l'appel au secours : c'est « Le Dieu caché », dit Goldmann. « Le silence de ces espaces infinis m'effraie » s'inquiète Pascal. Goldmann voit là le moteur de la pensée tragique racinienne, dont les héros ne sont que des jouets pour les dieux : Phèdre n'est qu'un « objet infortuné des vengeances célestes ».

Ceci s'ajoutant à toutes les réserves exprimées au sujet de Racine, il est incontestable que l'agnostique Vilar doit être bien plus séduit par la vision du monde cornélienne et cartésienne laquelle, selon Goldmann, conduit à la philosophie des Lumières et au libertinage amoureux du XVIII<sup>ème</sup> siècle.<sup>2073</sup> La comparaison conduit Vilar à exprimer des regrets à l'endroit de « notre tragédie classique ». Plutôt que « mourir trop splendidement » par Racine, corsetée qu'elle était par « les impératifs parisiens » des règles, cette dramaturgie eût pu prendre « un chemin populaire et frémissant » amorcé superbement par Corneille. L'auteur de *L'Illusion comique* serait apparu comme « une magnifique conclusion » au théâtre de la Renaissance car « il y avait en lui le goût aventureux de Shakespeare ».<sup>2074</sup>

---

<sup>2073</sup> L. Goldmann, *Le Dieu caché*, 38-42 passim.

<sup>2074</sup> « Professionnels et amateurs » in A. Villiers *Théâtre et Collectivité*, 1953. (TSP 303-4).

### 1.5. Pas le professeur

Lorsque Vilar dresse un état des lieux du théâtre en France, il constate : « beaucoup d’auteurs, aucun poète dramatique », Claudel excepté.<sup>2075</sup> Il distingue quatre catégories : ceux qui écrivent pour le boulevard ; les auteurs à succès qui habillent la scène « d’une vêtue à la Bérard » ; les poètes qui « l’inondent de leur incontinence verbale » ; les métaphysiciens et autres moralistes qui s’en servent « pour expliquer ou éprouver un postulat philosophique ».<sup>2076</sup>

Il a déjà réglé le sort des premiers. Des poètes, par quelques exemples, il a précisé leurs limites. Il observe qu’ils ne « contrôlent pas les règles spécifiques de la scène ». Il les invite à relire certains textes comme les *Discours* et *Examens* de Corneille. L’auteur du *Cid* y démontre en particulier la nécessité - même s’ils ne sont pas pérennes - de « préceptes » dès lors qu’il y a « art ».<sup>2077</sup> Parce qu’encore bien souvent inexpérimentés, ils se doivent de ne pas refuser les « doléances et suggestions de l’interprète », autrement dit d’accepter des corrections, des coupures. L’avis d’un comédien répétant un rôle est « fondamental ».<sup>2078</sup> Paradoxalement, en demandant ces modifications, « nous témoignons de notre respect pour l’œuvre ».<sup>2079</sup>

A la présentation de *Nucléa*, Philippe obtient la permutation entre les deux parties « Les Infernales » et « Le ciel humain ». Les choses se passent nettement moins bien avec Vauthier. Celui-ci refuse toutes les suppressions proposées par les acteurs – en particulier Moulinot qui interprète Nicia. Philippe finit par en obtenir quelques-unes, bien mineures, et gagne ainsi une quinzaine de minutes. Mais l’affaire donne lieu à une querelle entre l’auteur de *La Nouvelle mandragore* et Vilar. Clavel rappelle plus tard cet incident, prétendant qu’il aurait fallu supprimer « près de la moitié » du texte.<sup>2079</sup> Pour excessif que soit son propos, il témoigne des maladresses du jeune dramaturge eu égard aux contraintes de l’écriture dramaturgique. Lorsque ce dernier refuse d’entendre les requêtes, « méprise le comédien », Vilar fait montre de brutalité : l’auteur « doit être chassé du théâtre ».<sup>2080</sup> Il le signifie à Vauthier, lui précisant qu’aucune autre de ses œuvres ne sera présentée dans son théâtre.

Les accusations portées par Vilar contre la troisième catégorie sont sévères. Les Bernstein, Salacrou, Roussin, Anouilh, Achard et consorts n’ont du théâtre que le « sens

---

<sup>2075</sup> CR3, n° 283. (Voir aussi « Réponse à un questionnaire », *Intermède*, n°1, printemps 1946).

<sup>2076</sup> Op.c. (TT 95. Bérard le décorateur, « démon » de Jouvet selon Vilar, cf TSP 43).

<sup>2077</sup> Mo 2-11-1953, 15.

<sup>2078</sup> Op.c. (TT 57).

<sup>2079</sup> « Les incrustés du pouvoir », *Le Nouvel Observateur*, 7-6-1977.

<sup>2080</sup> Op.c. CR3 n° 283.



du dialogue » lequel se résume à un exercice de « virtuosité », forme « bâtarde et émasculée du théâtre ».<sup>2081</sup> Ayant renoncé aux parements poétiques de l'écriture dramaturgique, leurs œuvres se cantonnent à une « parodie bavarde de l'homme ».<sup>2082</sup> Et lorsqu'ils s'y soumettent, le résultat n'est qu'une « caricature poétique de nos sentiments ou passions », besogne dans laquelle « excellent Giraudoux, Achard et Anouilh ».<sup>2083</sup> En résumé tous ces dramaturges de la période qui court de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle au terme de la Seconde Guerre mondiale n'ont pas su créer ou réinventer leur « ordre » et leurs « disciplines ».<sup>2084</sup> La plupart d'entre eux reste prisonnière d'une « forme dramatique vieillie », forme héritée du dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle, et nullement remise en question.<sup>2085</sup> Se démettant dès lors de leur tâche « d'ouvriers initiés » du théâtre, ils sont devenus des « écrivains ». En quelque sorte, ils ont déserté.<sup>2086</sup> Cette situation explique selon Vilar la suprématie des metteurs en scène sur les auteurs durant ces « trente dernières années ».<sup>2087</sup> Nous avons traité de la querelle que cette prise de position a suscitée.

Vilar n'hésite pas à affirmer qu'un divorce s'est instauré entre « les créateurs et l'art du théâtre ».<sup>2088</sup> Les œuvres essentielles, les « œuvres-témoins » de la fin du XIX<sup>ème</sup> jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup> appartiennent au roman. C'est par le roman que « les vrais témoins de notre époque » ont triomphé, et ils se sont exprimés par le biais de créations écrites pour « l'âme isolée », à savoir « le lecteur », et non pas pour « le public » du théâtre.<sup>2089</sup> L'hégémonie du roman au détriment de la scène perdurera-t-elle ? Cette question, Vilar se la pose. Il faudrait établir des « rapports amicaux » entre les romanciers et le nouveau théâtre. Giraudoux n'a-t-il pas « eu la chance de rencontrer Jouvet ? » Des écrivains comme Bernanos, Mauriac, Montherlant auraient peut-être écrit plus fréquemment pour la scène si des « liens fréquents et durables » avaient été créés.<sup>2090</sup> Mais il déplore de voir que « quiconque tient une plume de nos jours » se croit devoir une pièce au public : « c'est faux ». On ne passe pas occasionnellement du récit à la dramaturgie. L'art de l'écriture dramaturgique, doit-il le répéter une fois encore, est « un art exigeant et jaloux » qui requiert bien plus qu'une

---

<sup>2081</sup> Note, *CRI*, 1946, sn (cf *TT* 85-9 passim).

<sup>2082</sup> Op.c. (*TT* 96).

<sup>2083</sup> « Les théâtres en Europe du Nord », conférence Alliance française, 3-4-1950, *CR3* n°195.

<sup>2084</sup> Op.c. (*TT* 83).

<sup>2085</sup> Op.c. (*TT* 94).

<sup>2086</sup> Op.c. (*TT* 87).

<sup>2087</sup> Op.c. (*TT* 77).

<sup>2088</sup> Op.c. (*TT* 103).

<sup>2089</sup> « Le roman restera-t-il l'art du siècle ? », *Arts*, 27-2-1953.

<sup>2090</sup> « Le théâtre et la soupe ». (*TSP* 164).

« attention passagère de quelques mois ». <sup>2091</sup> Au contraire, il exige une « occupation totale ». Et Vilar se dit étonné par le comportement des auteurs dramatiques qui croient pertinent de « s'occuper de toutes les formes littéraires ». <sup>2092</sup> La dispersion nuit à la qualité et la spécificité.

De retour d'une série de conférences en Scandinavie, Vilar constate que le répertoire naturaliste domine encore sur les scènes des pays nordiques, mais aussi que les deux auteurs français Anouilh et Sartre « y règnent ». <sup>2093</sup> Pour sa part, il sait depuis qu'il l'a joué en 1946, qu'il ne montera jamais une pièce du premier nommé. Ce ne sont là que « tartes à la crème », et si l'on croit un instant qu'elles fonctionnent « à l'arsenic ou au cyanure », en réalité elles se résument à de la crème Chantilly « qui a mal tourné ». <sup>2094</sup>

Anouilh et Sartre : voici qui nous offre l'opportunité de passer de la troisième à la quatrième catégorie de dramaturges. Le professeur, quant à lui, nous propose « une démonstration analytique » de notre condition. Il place en situation théâtrale un être afin de lui faire représenter « une pensée ». <sup>2095</sup> Ainsi métaphysiciens ou moralistes utilisent la scène dans une seule perspective : illustrer « un moment de leur dialectique ». <sup>2096</sup> Le théâtre n'est plus le lieu de l'action. Le voici métamorphosé en « antichambre du philosophe ». Ce ne sont là qu'exposés de « crises intellectuelles » : problèmes de conscience, attitudes philosophiques face à l'action, dialectiques mises en dialogue, véritable « florilège ». Tels sont les nouveaux « joyaux du théâtre ». De ces pièces - destinées à un auditoire de « l'élite » quand ce n'est pas plutôt celui des « snobs et des moutons » - on mesure rapidement « leur misère et leur insignifiance » lorsqu'on les soumet à « l'épreuve de la scène ». <sup>2097</sup> Or, selon Vilar, le théâtre ne dépend « que de lui-même ». Contrairement aux théories avancées par ces dramaturges, « nulle philosophie » n'a influencé de manière déterminante « l'architecture d'une œuvre authentique ». Il devient urgent de retrouver une dramaturgie qui agit « faite de chair et de sang », et non pas « d'idées ». <sup>2098</sup> Pour toutes ces raisons, il craint que cette génération « ne fasse fausse route ». <sup>2098</sup>

---

<sup>2091</sup> Interview, 1946. (TT 52).

<sup>2092</sup> « Premier jet pour un livre », avril 1958, CR3 n° 225.

<sup>2093</sup> Op.c. CR3 n° 195.

<sup>2094</sup> Mo 17-3-1955, 181.

<sup>2095</sup> Op.c. (TT 96).

<sup>2096</sup> Op.c. (TT 98).

<sup>2097</sup> Lettre à la *Revue Internationale du théâtre*, 1948. (TSP 40-41).

<sup>2098</sup> Op.c. (TSP, 40-44 passim).

A l'examen des œuvres de Camus et de Sartre, Vilar concède que ces deux auteurs ont le souci de renouer avec les « problèmes éternels » de la condition humaine. Ils se dispensent délibérément de « la magie et du chant ». Leur style, sobre, précis, reste « banal ». Excellent « instrument » au service de l'idée, mais « cela seul ».<sup>2099</sup> Si la simplicité de la prose constitue une « vertu efficace » à destination de l'œuvre « intellectuelle », elle ne l'est nullement pour l'œuvre théâtrale.<sup>2100</sup>

Que Sartre « soit content (...) voilà qui me navre » note Vilar à la représentation de *Huis clos* en mai 1944.<sup>2101</sup> Quelques années plus tard, il rappelle son expérience d'acteur dans *Le Diable et le bon Dieu*. Pendant les répétitions, il a craint « la froideur voulue du style », l'absence de « toute contrainte prosodique ». Dès que les acteurs disposèrent de la totalité du texte, ils eurent le sentiment qu'à compter du Tableau 7 « l'œuvre paraissait faible » eu égard à « l'intérêt dramatique ». S'il accepte volontiers quelques « arrangements partiels », Sartre refuse les « contractions » et les « larges coupures » demandées par Jovet afin de garantir « le sort de l'œuvre », tout particulièrement celles concernant le personnage de Goetz. Dans sa « recherche du bien », celui-ci apparaît aux yeux de l'acteur Vilar tel un « apprenti de la sainteté » qui se complait « dans les méchancetés sartriennes ». En rappelant qu'il avait toujours refusé à Sartre toute connaissance des « lois profondes » du théâtre, l'interprète considère que l'auteur des *Mains sales* reste un « homme public et politique » qui se sert du théâtre comme d'autres le font « d'un journal ou d'un congrès ».<sup>2102</sup>

Tout comme Vilar, Sartre oppose « poète » et « écrivain », mais dans un sens diamétralement contraire. Ce n'est pas là simple querelle de mots. Cette opposition radicale traduit des points de vue qui s'excluent réciproquement. Ce serait une erreur de ne pas s'y attarder un instant quand on veut bien saisir le fond du débat entre les deux hommes. Sartre aborde le théâtre dans l'espoir d'élargir son auditoire. Il ambitionne une dramaturgie militante.<sup>2103</sup> Il en définit les principes par rapport à des références esthétiques-clés : théâtre classique, Hegel, Brecht. Il se dit en phase avec le théoricien Brecht dont l'apport lui « paraît capital » en particulier à l'endroit de la notion de théâtre populaire. Mais il déclare son désaccord avec le dramaturge : « le texte ne peut se restreindre à n'être que critique », principe qui d'après lui risque de ne pas avoir l'agrément du public français. Sur ce point Brecht lui semble « trop formaliste ». Bien au contraire, il faut faire participer « ledit

---

<sup>2099</sup> Op.c. (TSP 36-37).

<sup>2100</sup> Définition du public, 1946. (TSP 341).

<sup>2101</sup> Note, CR3 n° 265, juin 1944. (Au Vieux Colombier, mise en scène de Rouleau).

<sup>2102</sup> « Journal », mai 1951.

<sup>2103</sup> Cf « Pour qui écrit-on ? » in *Qu'est-ce que la littérature ?*

public ». <sup>2104</sup> Pour ce faire le dramaturge doit utiliser « les grands mythes » à la manière des Grecs. Cet outil permet de proposer au public une image « agrandie et enrichie de ses propres souffrances ». Le théâtre ne saurait se priver « d’aucune sorcellerie ». La représentation des « conflits de droits » doit se substituer à celle des « conflits de caractères », pain quotidien de la dramaturgie classique. Mais des conflits de droits « actuels », puisés dans la vie réelle d’aujourd’hui et non pas dans le passé. Sartre entend construire une dramaturgie bâtie à partir de situations historiques ou sociales contemporaines – une révolte, une grève... donc faite de « thèmes neufs ». C’est cela un « théâtre en situation ». <sup>2105</sup>

Au plan de l’expression, Sartre prône un « théâtre de discours », moral, austère, écrit avec des mots « absolument semblables » à ceux de « tout le monde ». <sup>2106</sup> La différence qu’il établit entre l’écrivain-le prosateur - d’une part, et les autres créateurs – tout particulièrement le poète - s’avère fondamentale. Le poète est défini comme « un contemplateur » des mots. Il joue avec eux. L’écrivain, lui, « se sert » des mots. Dès lors leurs fonctions respectives divergent : « la prose est utilitaire par essence, la poésie, non ». L’écrivain n’a qu’un but : « dire », communiquer, ce qui suppose qu’il a « quelque chose à dire ». A l’opposé du contemplatif, il sait que « la parole est action ». Sous sa plume, le mot devient « une arme », l’arme du « dévoilement ». Le dramaturge-prosateur choisit de « dévoiler le monde », particulièrement de dévoiler « l’homme aux autres hommes » afin que ceux-ci, face à « l’objet ainsi mis à nu » prennent leur « entière responsabilité ». Son rôle consiste à dévoiler « la situation (...) pour la changer ». Parce que l’existence selon Sartre précède l’essence, c’est à chaque jour de sa vie que l’homme se construit. « L’action de dévoilement » a pour but de participer à cette construction, de l’aider à conscientiser. « Situation » et « dévoilement » les deux maîtres-mots de la théorie de l’écriture sartrienne expriment la fonction de l’écrivain et donc du dramaturge. <sup>2107</sup>

Vilar reproche à Sartre de ne pas être « poète » et c’est ce que Sartre refuse catégoriquement d’être. Attitude rédhitoire aux yeux du metteur en scène qui ne saurait accepter cette fonction de « professeur », exclusivement didactique, militante et donc réductrice, revendiquée par le philosophe. Elle explique peut-être les faiblesses de sa dramaturgie. Personnages stéréotypés, voire caricaturaux, sans vie contradictoire, sans

---

<sup>2104</sup> « Sartre nous parle de théâtre », entretien avec B. Dort, *Théâtre populaire* n°15, sept-oct. 1955. (cf *Un Théâtre de situations*, 74-77 passim).

<sup>2105</sup> Sartre, « Le style dramatique », Conférence, Compagnie des Sept, 10-6-1944. (cf *Un Théâtre de situations*, 31-64 passim).

<sup>2106</sup> Op.c. 60 et 32.

<sup>2107</sup> Sartre, *Qu’est-ce que la littérature ?* 26-31 passim.

conflits intérieurs, en quelque sorte confinés dans un rôle de porte-voix de la pensée de Sartre. L'affrontement discursif n'est-il pas trop appuyé ? Qui pourrait se déclarer favorable à la torture ? A la guerre ? Schématisation extrême parfois exprimée par une écriture délibérément plate qui nie la moindre envolée, autant d'éléments qui interdisent l'adhésion de Vilar. Et à propos de la guerre d'Algérie, ce ne sont certes pas *Les Séquestrés d'Altona* qui soulevèrent les passions et firent scandale, mais bien *Les Paravents* de Genet à l'écriture si lyriquement baroque.

Camus lui aussi est l'objet de récriminations de la part de Vilar, nous en avons eu un aperçu supra. Après le succès d'*Orage*, Gallimard lui propose deux manuscrits : « c'était Camus. *Le Malentendu* et *Caligula* ». <sup>2108</sup> A propos de la seconde pièce, une entrevue Camus-Vilar a lieu en mai 1944. Dumur est présent et témoigne : « je m'étonnais que Vilar eût l'air de faire la fine bouche ». La pièce lui semble difficile à réaliser ; elle coûtera fort cher... « Vilar paraissait très lointain ». Il conclut : « les deux hommes n'étaient pas faits pour s'entendre ». <sup>2109</sup> Toutefois Vilar décide de la monter et la programme pour septembre 1944. C'est du moins ce qu'il annonce le premier juillet, lors de la conférence de Camus dans le cadre de la Compagnie des Sept. Mais l'affaire traîne. L'enthousiasme ne hante pas Vilar qui confie à son épouse en janvier 1945 : « la pièce est un faux chef-d'œuvre ». Elle reste « très faible » au plan du déroulement de « l'action dramatique ». Ayant semble-t-il reçu une autre proposition, Camus entend « lui retirer la pièce », alors qu'elle était promise aux abonnés de La Compagnie des Sept. « Camus le glorieux », poussé par le clan Gallimard, « atteint par la folie des grandeurs » s' imagine peut-être que Jouvet ou Barrault la monteront. « Il va faire crever sa pièce ailleurs que chez nous ». <sup>2110</sup>

En fait, il semble bien que *Caligula* ait été l'objet d'une transaction entre Vilar et Hébertot. Ce dernier dispose des droits de *La Danse de mort*. Il rend possible la reprise de l'œuvre de Strindberg aux Noctambules en janvier 1945 et reçoit en échange celle de Camus. Bien plus tard, Vilar confie qu'il s'est servi de *Caligula* comme monnaie d'échange. <sup>2111</sup> Le voici débarrassé avec un rien d'inélégance d'un engagement qu'il traînait à coup sûr comme un boulet. Il dit aussi « regretter de ne pas l'avoir fait » et confirme l'avoir « apportée au directeur qui l'a montée par la suite ». <sup>2112</sup>

---

<sup>2108</sup> Entretien, Varda, op.c.

<sup>2109</sup> « Il fut un commencement », G. Dumur, *L'Herne*, op.c. 110-1 passim.

<sup>2110</sup> Lettre à A. Vilar, janvier 1945.

<sup>2111</sup> Entretien Varda, op.c.

<sup>2112</sup> Radio Canada, op.c.

Pour lui, *Caligula* n'est pas une œuvre « parfaite », loin s'en faut. Quant au *Malentendu*, il s'agit d'une « excellente pièce » ou plus exactement rectifie-t-il tout aussitôt d'une « grande œuvre ratée » : mots « malheureux », longueurs, répétitions constituent « trois défauts graves pour une tragédie ». Contrairement à la comédie, la tragédie exige une « contraction sévère ». Camus effraie parfois Vilar par son « assurance ». Au théâtre, il faut écrire de nombreuses pièces avant d'en réussir une. Camus transgresse les règles d'écriture, les assouplit selon « ses humeurs ». En conséquence de quoi l'œuvre reste « bâtarde ». Camus, Sartre, ces dramaturges croient que la pensée est la « première et dernière vertu » du théâtre. Ils font montre de « naïveté » ou d'une « sottise impardonnable ». En oubliant ou en refusant le style poétique, ils ôtent « le fard, la perruque et le cothurne à l'expression ».<sup>2113</sup>

Voici examinés les critères de Vilar en matière de répertoire. Il est clair que le choix du « poète » au détriment de toute autre forme d'écriture dramaturgique est la conséquence directe de sa conception de l'essence du théâtre. Il a toujours clamé sa liberté en ce domaine et assume constamment la responsabilité de ses choix. Nous l'avons connu refuser de s'inféoder à la maison Gallimard. « Je jouerai les pièces qui me semblent bonnes (...) et sans qu'on m'en impose » affirme-t-il aux débuts du TNP.<sup>2114</sup> Il le répète encore quelques saisons après : « un théâtre national (...) n'a pas de comptes à rendre au gouvernement sur le choix de ses pièces ».<sup>2115</sup> Interprète idéal de Musset selon lui, Philippe lui fait part de son souhait de jouer certains rôles de l'auteur de *Lorenzaccio* : « ça été *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour* ».<sup>2116</sup> Ou Aragon qui lui pose la question : « Et *Ruy Blas* ? ».<sup>2117</sup> Mais en dernier ressort c'est Vilar qui tranche.

Toutefois il ne faut percevoir dans ses critères qu'un point de vue strictement idéal, voire théorique. Comme tout metteur en scène, Vilar n'échappe pas à ce que l'on pourrait nommer des impondérables ou des avatars de la vie théâtrale auxquels les uns et les autres sont confrontés. Le premier obstacle concerne le type de salle dont a usage le régisseur. Choisir une pièce, « voilà qui est terrible quand on dispose d'un très grand plateau ».<sup>2118</sup> Avec Avignon, avec Chaillot, il a des difficultés pour retenir une œuvre française contemporaine : « ce n'est pas sans regret que j'inscris Brecht et non Queneau ; Kleist et non

---

<sup>2113</sup> Note, CR3 n°265, juin 1944.

<sup>2114</sup> *Arts*, 18-1-1952.

<sup>2115</sup> *Arts*, 6-5-1959.

<sup>2116</sup> Entretien Varda, op.c.

<sup>2117</sup> *Mo* 17-2-1954, 73.

<sup>2118</sup> « Un lieu théâtral, Avignon », in Bablet et Jacquot, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, 157.

Camus, et demain Büchner et non Sartre ».<sup>2119</sup> Très rapidement il prend conscience que le passage des théâtres de poche à ces lieux immenses constitue un facteur de réorientation voire de bouleversement de son répertoire. Tout particulièrement durant la période TNP, le choix des œuvres est gouverné par une série de paramètres indépendants de sa volonté : « je suis contraint de savoir si la pièce répond aux critères suivants » qu'il énumère : elle doit s'adapter à la vaste scène de Chaillot ; être transportable en banlieue ; être jouable en plein air et enfin appartenir au répertoire français pour convenir aux missions à l'étranger du Ministère des Affaires Etrangères.<sup>2120</sup> Contraintes bien souvent contradictoires.

Une autre difficulté naît de l'impossibilité de disposer de tel ou tel interprète. Nous avons relaté le souhait de Vilar de réaliser *Tartuffe* avec Périer. Celui-ci en permanence indisponible, l'œuvre n'entre pas au répertoire. En avril 1953, un contretemps l'oblige à déprogrammer l'adaptation demandée à Zimmer des *Cavaliers* d'Aristophane, prévue pour Avignon : une blessure grave de Sorano – fracture du crâne – lors d'une représentation de *La Mort de Danton*. Vilar juge incontournable la présence de cet acteur. Il espère pouvoir la présenter à Chaillot en octobre ou en février 1954.<sup>2121</sup> L'œuvre n'a jamais été montée.

Il signifie à Philippe son projet de présenter *Nicomède* : « j'ai laissé tomber Corneille pour Avignon ; je pense toujours à toi dans *Nicomède*.<sup>2122</sup> Mais Philippe entre dans une période d'indisponibilité et le projet n'aboutit pas. Et c'est Mollien qui en 1964 mettra en scène la pièce de Corneille au TNP de Wilson. Vilar envisage encore *Bajazet*. L'œuvre qui, dans l'univers étouffant du sérail, associe intrigue politique, amour et mort, a l'agrément du metteur en scène. Avec *Andromaque*, c'est la pièce où Racine se trouve le plus à l'aise : cruauté « des monstres poudrés » et « l'amour fou ». Mais il ne la montera « qu'avec Gérard et Maria ».<sup>2123</sup> Pour février 1956, il propose Alceste du *Misanthrope* à Bouquet. « Je suis trop jeune » répond le comédien. Et Vilar de déplorer cette situation : « je n'arriverai plus désormais à mettre la main sur [lui] ».<sup>2124</sup> En 1959-1960, il entend s'en tenir « aux classiques français déjà préparés, en particulier les « deux succès » trop peu joués la saison précédente, *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour*. Le décès de Philippe bouleverse tout : « j'ai repris *La Mort de Danton*. Et il prépare pour janvier 1960 *L'Heureux stratagème*. Pour février 1960, il annonce la réalisation par Strehler des *Géants de la montagne* avec les

---

<sup>2119</sup> Le théâtre et la soupe, op.c. (TSP 165).

<sup>2120</sup> Op.c. Arts, 3-4-1957. (TSP 210).

<sup>2121</sup> Paris-Comœdia, 2-6-1953.

<sup>2122</sup> Lettre à Philippe, 24-2-1955.

<sup>2123</sup> Lettre à Rouvet, 11-12-1954. (Philippe et Casarès).

<sup>2124</sup> Mo 17-3-1955 (181-2 passim).

acteurs du TNP.<sup>2125</sup> Mais Strehler souffrant, il faut renoncer.<sup>2126</sup> Et ce sera *Erik 14*. « Voici comment des projets très réfléchis doivent s'infléchir devant la nécessité » conclut Vilar.<sup>2127</sup>

Il prétend n'avoir jamais renoncé à une œuvre pour une question de coût. Il fait en sorte « de la rendre moins chère par la mise en scène ».<sup>2128</sup> Propos infirmés par Coussonneau : « parfois Jean n'a pu monter des pièces faute d'argent ».<sup>2129</sup> Et par Darras qui dit avoir souvent entendu Vilar répéter : « quand une pièce coûte trop cher, j'en monte une autre ».<sup>2130</sup> Qui croire ? Vilar ne note-t-il pas lui-même : « *Lear*, trop cher pour Avignon ».<sup>2131</sup> Un fait est certain. Il confesse qu'en matière de répertoire, il serait erroné de croire que « nous [les metteurs en scène] faisons ce que nous voulons ». Et d'ajouter « il n'en est malheureusement pas ainsi ».<sup>2132</sup> Ailleurs, c'est ainsi qu'il s'exclame : « si vous croyez que je n'ai monté que des auteurs de mon goût ! ».<sup>2133</sup> Et en 1970, il reconnaît qu'il lui est arrivé de réaliser des œuvres « dont on sait qu'elles ne sont pas très bonnes ».<sup>2134</sup> Toutes ces réserves expriment une situation somme toute assez banale et commune à tout metteur en scène au cours d'une carrière.

Il est un dernier point qu'on ne saurait oublier quand on traite de répertoire à propos de Vilar. Vilar est un acteur, un acteur reconnu depuis 1943. « J'ai beaucoup joué » remarque-t-il en 1966 avant d'ajouter : « ma seule satisfaction à cinquante-quatre ans est de n'avoir joué rien d'autre que des rôles de mon choix ».<sup>2135</sup> Le metteur en scène Vilar distribue le comédien Vilar. Il ne faut jamais perdre de vue ce fait, et ce d'autant plus qu'il n'est ni avoué ni revendiqué. A-t-on jamais vu un acteur-metteur en scène renoncer à présenter une œuvre dont il rêve d'interpréter un personnage ? Vilar ne déroge pas à cette règle. Aurait-il réalisé *L'Homme seul* s'il n'avait été séduit par le rôle de Thomas More ? Même si nous l'avons surpris ici ou là prétendre le lundi ne plus vouloir jouer, dès le mardi il se distribuait une nouvelle fois, victime d'une authentique assuétude. Ne craignons pas de l'affirmer : cette passion du jeu gouverne aussi les choix de Vilar en matière de répertoire.

---

<sup>2125</sup> Conférence de Presse TNP, 19-9-1959, CR3 n°205.

<sup>2126</sup> *Bref* n° 32, janvier 1960.

<sup>2127</sup> « Dix ans de TNP », revue *Doc 61*, n°11, mars 1961, 5-6.

<sup>2128</sup> Op.c. *Arts*. (TSP 216).

<sup>2129</sup> Entretien Avignon, 16-7-1981.

<sup>2130</sup> Darras, *Télérama* n° 2158, 22-5-1991, 36.

<sup>2131</sup> « Journal », Février 1951.

<sup>2132</sup> Op.c. 1946. (TT 46).

<sup>2133</sup> *CMJV* n° 106, oct-déc. 2008, 2. (Cité par J. Téphany).

<sup>2134</sup> Radio Canada, op.c.

<sup>2135</sup> Mémento septembre 1966.



## **Chapitre 2**

Œuvres du répertoire, œuvres nouvelles

ou

le dilemme vilarien



## 2.1. Vilar et les œuvres du répertoire

Dans un premier temps, et essentiellement avant le TNP, Vilar refuse catégoriquement les œuvres du répertoire. En 1941, il pense qu'un metteur en scène qui monte Shakespeare ou Molière « ne joue pas la carte du courage » mais plutôt celle de la paresse, « de l'habitude ». Il espère que les jeunes animateurs de troupes en finiront « avec ce retour » à Cervantes, Calderon, Musset... La nouvelle génération va-t-elle recommencer « l'œuvre du Cartel ? ».<sup>2136</sup> Dans les années 1944-1950, nous l'avons vu considérer comme « obsolètes » les classiques français ; ironiser à l'encontre de Giraudoux, de son hellénisme francisé, de sa *Guerre de Troie* façon « Troisième République ».<sup>2137</sup>

Et pourtant en 1944, insatisfait par le répertoire contemporain qui le laisse indifférent sinon hostile, nous le surprenons présenter *Don Juan* comme par défaut. Il se dit prêt alors à « virer de bord » : Racine, Corneille, Molière « seuls auteurs » à la programmation, « dans cinq ans, je fonderai une troupe d'art classique ».<sup>2138</sup> Nous sommes à sept ans du TNP : faut-il voir là une prémonition ? Même souci renouvelé en 1946. S'il avait la troupe et les moyens adéquats, il aimerait interpréter ce répertoire : « si nous étions aidés » - par l'Etat, par un mécène - il établirait un programme où « s'inclurait le théâtre classique ». Ce serait là « notre tâche fondamentale ». Pour une école, pour une troupe, ce répertoire reste « l'alpha et l'oméga » de l'apprentissage. Cette « fréquentation permanente » - qui explique la supériorité des comédiens du Français sur leurs collègues - paraît être pour Vilar « le visage familier de la tradition ».<sup>2139</sup> Nous voici au cœur de la contradiction. Et elle ne fait que commencer.

La pratique de la Cour d'Honneur, mais surtout Chaillot vont radicalement modifier les choix de Vilar. A Avignon, il retrouve « le tréteau » de la tradition, une « formule innovante » héritée de « ceux-là mêmes » qui ne concevaient pas le théâtre « ailleurs que sur ce tréteau (...) et en plein air » : Grecs, élisabéthains, dramaturges du Siècle d'Or... Or, pour ce tréteau « nous n'avons pas d'auteurs modernes » constate Vilar. Et le voici contraint de puiser dans « le répertoire ancien », celui-là même des « auteurs des périodes précitées ». A Chaillot, autre forme d'espace nu, c'est la rencontre avec le public populaire qui va poursuivre l'inflexion du répertoire. Enthousiasmé par la soif de découverte de ces spectateurs nouveaux qu'il ignorait, il ne cache pas qu'une « sorte de bonheur [l'] enivre ».<sup>2140</sup> Après trois

---

<sup>2136</sup> Note, CR2, n° 71, 1941.

<sup>2137</sup> Op.c. 1949. (TSP 48).

<sup>2138</sup> Note, Compagnie des Sept, juin 1944, CR3 n° 265.

<sup>2139</sup> Op.c. 1946 (TT 47-8 passim).

<sup>2140</sup> Journal, février 1951.

saisons au TNP, voici Vilar métamorphosé : « j'ai comme un besoin physique de ces vastes assemblées ». Une évidence s'impose à lui : « je ne reprendrai plus *Orage* ; je ne jouerai plus *La Danse de mort* ». <sup>2141</sup>

Ces éléments nouveaux - scènes, public - lui interdisent quasiment de tenter « œuvre d'ouverture », quand bien même il souhaiterait « faire la partie » avec des poètes contemporains. Certes, il en rencontre quelques-uns - Brecht, Pichette, O'Casey... mais trop rares. Les œuvres nouvelles manquent, « il nous a fallu revenir à Shakespeare, à Corneille ». <sup>2142</sup> Et même à Giraudoux qui retrouve grâce aux yeux de Vilar. Et en deux ans et demi de TNP, sur une quinzaine d'œuvres présentées, dix appartiennent au grand répertoire « français ou international », ce dont il n'est pas « particulièrement fier ». Mais ce sont là les œuvres susceptibles de « toucher cet auditoire », parce que tout un chacun, même s'il ne les a pas lues, « en a entendu parler ». Qui plus est, il lui faut « remplir les salles ». <sup>2143</sup>

Toutefois, ne lisons pas cette ultime remarque comme une simple manifestation d'opportunisme, encore que le risque du déficit soit - nous l'avons vu - une préoccupation constante. L'essentiel est ailleurs. A présent Vilar doit disposer d'un répertoire qui « provoque, surprenne, irrite même » chez ce public populaire « le goût assoupi du savoir et de la connaissance par le théâtre ». Hélas, dans les circonstances présentes, ce type de théâtre ne peut naître que des œuvres du passé, ces œuvres « fortes » ; « ces œuvres-mères » d'où tout « peut et doit sortir » ; ces œuvres qui « appartiennent à tous » et qui ont pour effet de susciter « une réflexion » <sup>2144</sup>, car toutes les grandes œuvres sont « porteuses d'une leçon ». <sup>2145</sup> Pour ces motifs, Vilar reconnaît que le répertoire du TNP « a été fondé d'emblée sur les classiques ». <sup>2146</sup>

Avec ce sujet, nous retrouvons le second volet - déjà évoqué - du débat entre Sartre et Vilar. Sartre décrète que les œuvres du répertoire appartiennent « désormais à l'héritage culturel bourgeois » et de ce fait ne sauraient convenir à un public populaire d'aujourd'hui. <sup>2147</sup> Dans un premier temps, Vilar répond immédiatement et cinq ans plus tard revient sur ce sujet

---

<sup>2141</sup> *Mo* 6-2-1954, 58-59 passim.

<sup>2142</sup> Les champignons et les moutons, 1950. (*TSP* 444).

<sup>2143</sup> « L'action du théâtre dans les milieux populaires », conférence Société française de pédagogie, 31-3-1954, *CR3* n° 220.

<sup>2144</sup> Op.c. 1960 (*TSP* 241-2 passim).

<sup>2145</sup> *Bref* n°47, juin-juil. 1961.

<sup>2146</sup> Op.c. 1960 (*TSP* 243).

<sup>2147</sup> Op.c. *Théâtre populaire* n° 15 et *Un théâtre de situations*, 69. (A observer que c'est précisément cette condamnation et ce refus de l'héritage que nous avons trouvé dans « La Déclaration de Villeurbanne »).

qui occupe la quasi-totalité du « Mémoire ». <sup>2148</sup> Il note que « c'est *Le Cid* » qui a été choisi par les délégués ouvriers pour la « Nuit Renault » au TNP, et qu'à Gennevilliers, ville ouvrière communiste, « c'est encore *Le Cid* qui a fait salle comble et non *Mère Courage* ». <sup>2149</sup> Cette remarque effectuée, Vilar construit sa réfutation des arguments de Sartre en trois points.

Serait-il pertinent d'inviter le public populaire « à désertier (...) la culture dite bourgeoise ? » En aucune façon rétorque Vilar qui voit là l'argument « le plus jésuite de tous » : faute de répertoire, il n'y aurait plus de raison de faire du théâtre « pour le peuple » ; car il ne suffit pas d'écrire « à l'intention du peuple » pour « le retenir et le séduire ». <sup>2149</sup> Et si *Nekrassov* est peut-être une pièce « populaire d'intention », l'est-elle vraiment « de consommation ? » <sup>2150</sup> Dès lors, les œuvres nouvelles n'étant pas là, ne reste qu'une seule issue : « rendons les clés ». Non, cette culture n'est pas à « rejeter en bloc », car elle comporte bon nombre d'œuvres qui comptent parmi « les plus hauts témoignages de l'esprit humain ». Il convient de distinguer parmi elles celles qui appartiennent « en propre à la bourgeoisie » - souvent les plus proches de nous - de celles que la bourgeoisie s'est permis d'annexer - comme Shakespeare ou Molière. <sup>2151</sup> Si l'on suit l'argumentation de Sartre, il serait juste par exemple de déconseiller aux enfants d'ouvriers ou d'employés d'envisager l'accès aux grandes écoles sous prétexte que « le recrutement et l'enseignement n'y sont guère populaires ». A ce principe du tout ou rien, proposition radicale prônée par les « philosophies bourgeoises de l'anarchie et du désespoir » Vilar dit son opposition. Il est de ceux qui « refusent cette lèpre de l'individualisme ». <sup>2151</sup> Et il ne manque pas de mettre l'accent sur les contradictions de ces directeurs de conscience : comment envisager un théâtre populaire dans une société où les arts restent « contractuellement régis par l'intérêt » et dans laquelle les artistes « les plus à gauche » profitent « précisément de ce contrat ? » <sup>2152</sup>

Vilar dit ne rejetons pas cette culture. Apprenons plutôt à « jeter la salière et garder le sel », autrement dit pratiquer une lecture critique des œuvres du passé. Il observe qu'au TNP cette culture a été débarrassée de « tout le rituel » dont la société bourgeoise « l'avait affublée ». C'est le second point de son argumentation. Il est un aspect que Sartre ignore ou ne perçoit pas distinctement : il fait totalement abstraction du rôle du régisseur. Certes, certaines œuvres sont réactionnaires ; d'autres peuvent être l'objet d'une réalisation « conformiste » voire « rétrograde ». Mais considérer ces formes culturelles « bourgeoises »

---

<sup>2148</sup> « J. Vilar s'explique », *Bref* n° 7, 15-10-1955 ; « Mémoire », Théâtre populaire n° 40, 4<sup>ème</sup> T. 1960.

<sup>2149</sup> Op.c. 15-10-1955. (TSP 190).

<sup>2150</sup> Op.c. (TSP 191).

<sup>2151</sup> Op.c. (TSP 235-6-7 passim).

<sup>2152</sup> Op.c. (TSP 239).

comme définitivement figées, c'est « compter pour rien » le travail du metteur en scène. Or, « depuis Antoine » la mise en scène a un « extraordinaire pouvoir » sur la dramaturgie. D'elle dépend « l'éclairage » sous lequel on voit les œuvres. Ainsi en URSS on peut présenter une pièce « révolutionnaire » dans une mise en scène conformiste ; a contrario, il est loisible de réaliser une « œuvre traditionnelle » dans une mise en scène « éclairante et engagée » à l'égard des problèmes de ce temps. Le travail du régisseur se définit ainsi : ne conserver que le sel.<sup>2153</sup>

Enfin, que peut Vilar devant ce fait d'évidence : ce qu'il a trouvé de « plus libérateur » dans le répertoire ne figure pas dans les œuvres nouvelles - quelques exceptions mises à part - mais bien chez Corneille, Hugo, Molière, Büchner et Beaumarchais ». Et sur ce point, il parle également du « contenu politique » de leurs œuvres.<sup>2154</sup> Quand il s'agit de rendre compte de « faits », d'« histoires cruelles ou heureuses » de notre époque, ce sont encore les pièces du répertoire les plus efficaces. Peu importe que la comédie ou le drame date de « trois ou de vingt-cinq siècles ». Le problème de Cuba est traité « dans le *Nicomède* de Corneille » ; celui du droit des personnes confrontées aux lois de la cité dans « *L'Antigone* de Sophocle » ; des généraux rebelles en Algérie « dans *L'Alcade de Zalamea* ou dans *Cinna* ». <sup>2155</sup> Il faut relever que Vilar accompagne constamment la présentation des œuvres du répertoire - faisant ainsi référence à leurs significations, leurs « leçons » - par les formules : « actuelles », « problèmes actuels » ou encore « questions très actuelles ». Même Marivaux est « actuel » : le thème de l'amour, ce n'est pas « de la culture », mais un thème éminemment « populaire, un thème que tous partagent », l'homme fortuné comme l'ouvrier, lui qui « l'a vécu et qui est sa vérité ». <sup>2156</sup> Alors oui conclut Vilar, il est juste de jouer les œuvres du répertoire devant un public populaire, s'opposant de la sorte aux allégations de Sartre. D'ailleurs dans cette controverse, il se découvre un allié de poids : le marxiste Brecht. Il « le savait bien », lui, que les œuvres du passé pouvaient concerner ce type de public puisqu'à côté de ses propres pièces, il a monté en RDA, *La Cruche cassée*, *Turandot*, ou encore *Coriolan* et *Don Juan*. <sup>2157</sup> Et son ami Strehler partage ce point de vue, qui déclare : « toute grande œuvre de l'intelligence, du cœur humain est éternelle. Le vrai classique ne passe pas ». <sup>2158</sup>

---

<sup>2153</sup> Op.c. (TSP 235-237 passim).

<sup>2154</sup> Op.c. (TSP 235).

<sup>2155</sup> « Le théâtre phénomène social », conférence Venise, 8-9-1963. (*Bref* n° 69, oct. 1963 et TSP 93).

<sup>2156</sup> Op.c. (TSP 190).

<sup>2157</sup> Op.c. (TSP 236).

<sup>2158</sup> G. Strehler, *Un théâtre pour la vie*, 58.

Défense et illustration des œuvres du répertoire d'un côté. Mais dans le même temps, réapparaît la contradiction. En 1961, Vilar dénonce « l'impérialisme des chefs-d'œuvre du passé ». Nos grands maîtres sont jugés « coupables de colonisation intellectuelle » sur le devenir de l'art. Depuis plus de quarante ans l'exploitation théâtrale française va de « Shakespeare à Schiller, d'Aristophane à Calderon... » Notre scène réussira-t-elle un jour à jouer « les auteurs vivants » sans plus jamais « emprunter pour notre éducation et notre plaisir » à l'Angleterre d'Elisabeth première ou à la Grèce de Périclès ?<sup>2159</sup> Ceci en 1961 : l'année même où Vilar présente *Antigone*, *Turcaret*, *Le Faiseur*, *Henri IV*, *L'Heureux stratagème*, *L'Alcade de Zalamea*, *Les Rustres*... en créations ou reprises.

Et il s'en excuse : Le Cartel et lui-même « nous avons peut-être trop abusé » du théâtre du répertoire. Mais tout aussitôt pour se dédouaner de ce travers, pour disposer d'œuvres « bien construites et efficaces », il fallait recourir au passé. Comment faire autrement ?<sup>2160</sup> A moins que la vérité - en ce qui concerne Vilar - ne soit à rechercher dans cet aveu : « je suis - contre ma volonté - peut-être un traditionnaliste ». Il confesse n'avoir jamais réussi à se départir totalement de « cette leçon grecque qui va d'Eschyle (...) à Aristophane ».<sup>2161</sup> Malgré qu'il en ait, sa nature reprend le dessus : victime de tropisme, Vilar se révèle aliéné par la dramaturgie du passé.

---

<sup>2159</sup> Budget : politique, conférence 28-2-1961. (*TSP* 67-8 passim).

<sup>2160</sup> Op.c. 1968. (*TSP* 529).

<sup>2161</sup> Note CR3 n° 59.

## 2.2. Vilar et les œuvres nouvelles

Tout commence par un espoir. En 1944, évoquant « la rénovation possible de la cité », Vilar pense que l'artiste réclamera des politiques - « eux qui ont à charge de mettre de l'ordre dans son art » - à la fois une « conscience claire » et une « clairvoyance impitoyable ». Ils devront débarrasser le pays des « maux » et des « médicastres exploiters » qui le paralysent. En un mot, avec « le sourire de Saint-Just », éliminer tout ce qui est « bas, bête ou adroit ».<sup>2162</sup> C'est dans cette perspective et dans ce contexte qu'il faut entendre la phrase : « il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre ».<sup>2163</sup> Sans doute un vœu pieux, mais à la place qui est la sienne, Vilar entend jouer son rôle et prendre part à la concrétisation de ce renouveau espéré.

« Toute mon ambition fut et demeure de créer un théâtre actuel » écrit-il en 1957.<sup>2164</sup> Ce désir, il l'affirme donc depuis ses débuts. Jouer les auteurs de sa génération devrait être « le premier souci » du responsable d'une équipe.<sup>2165</sup> Déjà en 1941 le dramaturge Vilar pestait contre les animateurs de troupes qui, par conformisme, par refus du risque ou par souci de la recette jouent les classiques, « les chefs-d'œuvre ». Or leur rôle ne consiste pas à « aider Shakespeare ou Molière », mais plutôt à promouvoir les « jeunes auteurs ». Ils voudraient que ceux-ci leur « présentent immédiatement *Macbeth* ; ils attendent de nous *Athalie* ou *Phèdre* ». Ce faisant, ils « tuent le théâtre ». Ignoreraient-ils que le génie exige « une longue patience ? »<sup>2166</sup> Souvenons-nous de sa candidature en 1950 à l'Odéon qui, grâce à lui deviendrait la scène au service de tous les dramaturges contemporains. Ce fut également, « tout au moins les premières années », le but d'Avignon.<sup>2167</sup> Nous avons mentionné la création du Cercle du Théâtre en février 1950 dont le but était de recueillir des fonds pour financer les réalisations des pièces des jeunes auteurs. Rappelons encore l'ouverture du Récamier dont l'objectif visait à « servir les œuvres des dramaturges vivants ».<sup>2168</sup>

Tous ces rappels pour souligner que les intentions et les efforts de Vilar en la matière sont constants. Et durant la période qui précède le TNP, il les a dans l'ensemble correctement honorés quand bien même tous les projets n'aient pas abouti. Nous avons cité le cas de *Caligula*. En avril 1944, un dépliant « Abonnement de La Compagnie des Sept » annonce

---

<sup>2162</sup> Note, 1944 (cf. *Jean Vilar*, L'Herne, 22).

<sup>2163</sup> Op.c. 1946 (TT 105).

<sup>2164</sup> *Bref* n° 10, nov. 1957.

<sup>2165</sup> Op.c. 1946. (TT 52).

<sup>2166</sup> Assassinat du comédien, note 1941.

<sup>2167</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2168</sup> Conférence de presse TNP 10-9-1959.



également Büchner, Audiberti, Ramuz. Seul Büchner sera réalisé, bien plus tard. Aux débuts du TNP, Vilar fait preuve de détermination : « on nous reproche Pichette. On nous reproche Vauthier. Nous continuerons ».<sup>2169</sup> Mais à la longue, avec les difficultés créées par l'équipement de Chaillot - qui « refuse l'œuvre contemporaine » - et le désir de toucher un public nouveau, les résolutions s'effacent quelque peu. Les déclarations successives n'inverseront pas le cours des choses. Jusqu'à la fin, elles restent bien souvent lettre morte. A Avignon, un principe depuis le début, la présentation « d'œuvres nouvelles »<sup>2170</sup> fait écho à l'intention de « confronter un public »<sup>2170</sup> aux pièces contemporaines, but premier du théâtre.

En 1959 pourtant Vilar annonçait un virage radical. A partir « d'octobre 1960 », toutes les œuvres présentées tant à Chaillot qu'au Récamier, en province comme à l'étranger « seront des œuvres d'auteurs contemporains et vivants ». Pourquoi une telle décision ? Vilar se rend compte qu'en huit ans, le TNP a proposé beaucoup trop de pièces appartenant au répertoire. Poursuivre dans cette voie s'avèrerait dangereux. Ce serait conduire le public populaire « tout droit au musée », constituer « un club », une sorte « d'agréable académie » et le priver de facto des « remous de la vie et des choses actuelles ».<sup>2171</sup> Qu'en est-il dans la réalité ? Certes on constate un effort réel en faveur des auteurs contemporains en comparaison avec la période précédente du TNP. C'est le résultat essentiellement du Récamier, mais pas uniquement. De 1960 à 1963, sept œuvres nouvelles sont créées dans les deux salles, auxquelles s'ajoutent les reprises d'*Arturo Ui* et d'*Ubu*. Mais dans la même période Vilar reprend *L'Ecole des femmes*, *Antigone*, *Le Faiseur*, *Turcaret*, *L'Avare*, et ce, plusieurs fois. Et il propose *L'Alcade de Zalamea*, *Les Rustres* et *La Guerre de Troie* dont on ne peut dire qu'il s'agisse d'une nouveauté. Et c'est avec *L'Heureux stratagème*, *Le Faiseur*, *Turcaret* et *Les Rustres* qu'il se produit à l'étranger ou en province.<sup>2172</sup> Le défi que Vilar s'est jeté n'a été que très partiellement relevé.

Et pourtant, ce n'est pas faute d'avoir sollicité les dramaturges contemporains, reconnaissons-lui ce mérite. Nous avons vu Vilar lire et relire pièces et manuscrits, saison après saison, partir à la quête du poète nouveau et rentrer bredouille la plupart du temps. Les dossiers « correspondances 1943-1951 » et « correspondance lectures de manuscrits »<sup>2173</sup> révèlent par exemple qu'en 1950 Reybaz adresse à Vilar *Capitaine Bada* de Vauthier.<sup>2174</sup>

---

<sup>2169</sup> Op.c. 1952 (TSP 153).

<sup>2170</sup> Conférences de presse pour Avignon, mars 1969 et mars 1968.

<sup>2171</sup> Le répertoire contemporain, 1959. (TSP 420).

<sup>2172</sup> cf « chronologie des spectacles présentés par Vilar ».

<sup>2173</sup> Op.c. Archives nationales. (Certains courriers figurent également dans le fonds Jean Vilar).

<sup>2174</sup> Vilar ne retient pas la pièce. Reybaz la créera en 1952.

Cocteau lui destine initialement son *Bacchus*, joué par Barrault fin 1951. Sollicité dès 1949, Queneau semble hésiter puis fin 1951 répond : « je ne suis pas un homme de théâtre ; je ne sais pas si c'est une bonne idée de me demander quelque chose ». Pagnol propose à Vilar une adaptation d'*Hamlet*. Mais on connaît les réticences du régisseur à l'endroit de cette œuvre.

« Giono a-t-il commencé ? » se demande Vilar. Aurait-il abandonné « le projet d'écrire pour le TNP ? » En fait, le projet est celui de Vilar. A la suite d'une conversation à Avignon durant l'été 1953, il sollicite l'écrivain une première fois en mars 1954. Sans réponse, il lui adresse une seconde missive en décembre. Il se fait pressant, use de tous les arguments. Au cas où l'auteur du *Bout de la route* hésiterait à faire œuvre originale, pourquoi ne tenterait-il pas une adaptation, « sorte de traitement très libre » d'un Grec ancien ? Les solutions ne manquent pas sous la plume du quémendeur qui invente de multiples sujets : Euripide plutôt, plus aisé à adapter ; peut-être aussi Sophocle ; et pourquoi pas Eschyle ? Et si ces propositions laissent Giono de glace, il reste encore l'éventualité d'un « thème espagnol » du Siècle d'Or, avec, pour rendre la tâche plus facile, la possibilité de « piller », ce qu'ont fait sans vergogne « tous les grands créateurs ». Au fond, à en croire Vilar, l'écrivain n'a que l'embarras du choix. Le solliciteur joue sur la corde sensible et implore : que Giono ne prétexte pas un roman en train ; « nous qui faisons un travail honnête » au TNP, « ne nous laissez - pas seuls ».<sup>2175</sup>

A l'automne 1954, un an avant que n'éclate la querelle que l'on sait entre les deux hommes, Vilar questionne Sartre : « Pourquoi ne désirez-vous pas accepter une commande du TNP ? ». On sait que par la suite l'insistance de Vilar prend le ton du défi : « que Sartre nous donne une bonne pièce, je la lui demande depuis quatre ans ? »<sup>2176</sup> Faut-il commenter le qualitatif « bonne » ? Il rappelle les appréciations peu convaincantes portées précédemment sur les œuvres de Sartre.

Au printemps 1957, Vilar confie : « Adamov travaille pour nous ». Il s'agit d'une adaptation des *Ames mortes* de Gogol.<sup>2177</sup> L'œuvre livrée à la fin de l'année n'est pas retenue. Il juge la première partie « trop littéraire ».<sup>2178</sup> Toujours dans le même article Vilar dit être « en relation de travail » avec Ionesco, lequel va peut-être « m'apporter quelque chose

---

<sup>2175</sup> Lettres à Giono, 2-3-1954 et 20-12-1954, CR2 n° 158.

<sup>2176</sup> « J. Vilar s'explique », *Bref* n° 7, 15-10-1955. (TSP 191 et G. Ganne op.c. 149).

<sup>2177</sup> Entretien *Arts* 3-4-1957. (Elle fut créée par Planchon).

<sup>2178</sup> Op.c. Archives nationales. (Déposés là 28 cartons intitulés « pièces non jouées ». Parmi de très nombreuses œuvres manuscrites ou dactylographiées d'auteurs inconnus, figurent *Les Ames mortes*, *Le Révizor* de Gogol, *Tous contre tous* d'Adamov, *Andorra* de Frisch, *La Logeuse* d'Audiberti, *Le Cimetière des voitures* d'Arrabal ; mais aussi *Troilus et Cressida*, *Don Carlos* et *Les Brigands*...).

bientôt».<sup>2179</sup> L'affaire en effet se précise. Vers la fin du mois « longue entrevue avec Ionesco » qui lui confie les « quatre-vingts premières pages ». Vilar s'interroge : « Pour Avignon ? ».<sup>2180</sup> Mais quelques jours plus tard, le projet est différé. Ionesco dit connaître des ennuis de santé et en informe Vilar : « Je capitule pour le moment. (...) Cela ne peut être prêt en juillet ».<sup>2181</sup> Le metteur en scène insiste : « ne me laissez pas seul avec ma bibliothèque, mes Shakespeare et Corneille ».<sup>2182</sup> Un de ses mots, griffonné à la hâte, nous a intrigué : « Ionesco. Il n'a rien compris ». Contacté, le dramaturge répond. Rentrant de Royaumont, il dit s'être entretenu avec Vilar de *Victimes du devoir* et ajoute « je voyais de temps en temps Vilar ». Autre précision dans son courrier « je lui avais promis je crois *Rhinocéros* ». Considérons les dates : *Victimes du devoir* est de 1952. Ce ne peut être cette pièce qui est en cours de rédaction à la veille de l'été 1957. Créée en Allemagne en 1959, et en 1960, « un an après » jouée par Barrault à l'Odéon, *Rhinocéros* semblait bien destinée à Vilar.<sup>2183</sup> Mais il n'est pas interdit d'avancer une autre hypothèse. En 1959, il lit *Tueur sans gages* - pièce écrite en 1957 - « pour la troisième fois » et renonce à la monter, alors qu'il avait fondé « là-dessus de grands espoirs ». Mais non, « ce n'est pas abouti ».<sup>2184</sup> Quelle que soit l'œuvre, le projet a échoué. Ionesco n'en dit mot et nous n'avons trouvé aucune précision dans les archives de Vilar, mis à part ce jugement bien après : « Ce que je pense de Ionesco ? Eh bien, il est foutu. Ça lui apprendra, passées les petites salles, de ne pas avoir « choisi » son public ».<sup>2185</sup>

Face à un si piètre bilan, on comprend la désillusion de Vilar, certains jours. D'un côté, une littérature dramatique « nouvelle » ; de l'autre, un public populaire « admirable » : Vilar tente « l'impossible (...) afin [qu'ils] se joignent. C'est incommode et certains soirs désespérant ».<sup>2186</sup> Au cours des trois dernières années note-t-il en 1957, il est « plus d'un auteur vivant » à qui il a adressé « la ferme invite d'écrire pour Chaillot ». Les résultats sont là : rien.<sup>2187</sup> Chaque saison lui fait défaut « l'œuvre inédite et contemporaine ».<sup>2188</sup>

---

<sup>2179</sup> *Arts*, 3-4-1957.

<sup>2180</sup> *Mémento*, 25-4-1957.

<sup>2181</sup> Lettre à Vilar, 30-4-1957.

<sup>2182</sup> Lettre à Ionesco, sd.

<sup>2183</sup> Lettre de Ionesco, 30-10-1990.

<sup>2184</sup> Lettre à A. Vilar, Lundi de Pâques 1959.

<sup>2185</sup> Cahier 1, septembre 1962.

<sup>2186</sup> *Mo* 4-2-1953, 18.

<sup>2187</sup> *Bref* n° 10, nov 1957.

<sup>2188</sup> Billet de Montréal, *Bref* n° 20, nov. 1958. (*TSP* 352-3).

Nous avons suivi les reproches adressés par Vilar aux auteurs de son temps. Les thématiques du répertoire qui est en train d'éclorre - l'absurde, la dérision, l'incommunicabilité - ne le satisfont pas. Il s'adresse à ces dramaturges. Si le théâtre est le miroir de notre vie, « vous les auteurs qui faites le miroir », quelles que soient « les misères ou les folies » racontées, « ne nous diminuez pas ». Qu'ils nous offrent « quelque confiance en l'homme » ; qu'ils nous proposent « quelques leçons généreuses ». Et qu'ils ne s'ingénient pas à nous persuader « que l'enfer, c'est les autres ! » Telle est la supplique qu'il leur destine.<sup>2189</sup> Avec « le théâtre de l'absurde » déclarera ultérieurement Ionesco, « Beckett, Adamov et moi-même avons simplement essayé d'enfoncer le doigt dans le chaos existentiel » ou encore de « nous poser la question du destin de l'homme dans un monde dépourvu de sens », dès lors que « tout est dérisoire, sauf la futilité ».<sup>2190</sup>

Nommé au TNP, alors même qu'il se fixe comme projet de conquérir un public nouveau pour lui, le public populaire, Vilar prend conscience que ce répertoire ne saurait répondre ni à ses attentes ni à ses préoccupations : il y a là un hiatus. Pour le surmonter et au contraire instaurer une adéquation entre l'œuvre et ce public, le « bon dramaturge » serait celui qui traiterait à la fois des « sujets qui lui tiennent à cœur » et qui « tiennent à cœur au public ». Il devrait être « celui qui parle au nom du public ».<sup>2191</sup> « Mais où sont les pièces écrites pour les masses d'aujourd'hui ? » réclamées par Sartre, questionne Vilar, ces pièces témoins des remous de la vie actuelle.<sup>2192</sup> Et à son tour, il se fait procureur. Ceux qui lui ont reproché de ne pas réaliser un théâtre pour « les ouvriers », pourquoi n'ont-ils pas « fondé (...) un nouveau répertoire pour les pauvres ? » Il n'hésite pas à les renvoyer à leurs propres contradictions. Les dramaturges « de gauche », eux qui des années durant ont œuvré uniquement pour « le public fortuné », sans le moindre souci de « populaire » devraient avoir « l'extrême pudeur de se taire ». Ce n'est pas lui, Vilar, qui perçoit « les droits d'auteurs des pièces de gauche » présentées par les salles du boulevard « à plein tarif ».<sup>2193</sup>

Deux éléments font encore défaut dans les œuvres destinées à ce public nouveau, du moins dans la plupart. Il manque en particulier une dramaturgie de la « forme satirique, impertinente » qui prendrait en défaut « tous nos défauts ».<sup>2194</sup> Les auteurs contemporains se montrent trop timorés dans ce genre, manquent d'irrévérence. Ils devraient suivre les traces

---

<sup>2189</sup> Conférence 3-4-1950. (Dans le cadre des « Lundis dramatiques »).

<sup>2190</sup> Ionesco, *Télérama* n° 1998, 27-4-1988, 16-17.

<sup>2191</sup> Premier jet pour un livre, avril 1958.

<sup>2192</sup> *Op.c.* (TSP 235).

<sup>2193</sup> Note, CR3 n° 99, sd.

<sup>2194</sup> *Op.c.* avril 1958.

d'Aristophane ou de Jarry. Sur un autre plan, Vilar affirme que le rôle dévolu aux jeunes consisterait aussi à formuler « des lois théâtrales nouvelles ». Ils s'en tiennent trop fréquemment aux vieilles propositions héritées de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. C'est surtout à l'étranger qu'apparaît cet effort de renouvellement de la « construction dramatique », avec Pirandello, Eliot... En France, les tentatives restent trop rares depuis Jarry, « ce génie du théâtre ». Et Vilar de citer Ionesco et Adamov. S'il dit ne pas être « d'accord avec toutes leurs œuvres », il leur reconnaît « la part la plus originale » en ce domaine. Par contre ni Camus ni Sartre n'offrent cet aspect « de recherche parfois dangereux ». Ils ne font preuve d'aucune innovation. Pas plus que Brecht d'ailleurs qui, selon Vilar, ne propose jamais dans la construction d'une pièce « l'effort révolutionnaire » d'un Pirandello.<sup>2195</sup> Pour toutes ces multiples raisons - traitement des sujets et des formes - la plupart de nos auteurs contemporains apparaissent comme des déserteurs à l'endroit d'une dramaturgie destinée à un public populaire. Ils font courir un risque grave aux praticiens en les condamnant à puiser leur nourriture chez les anciens : l'homme de théâtre d'aujourd'hui est-il menacé de n'être plus « que le conservateur des chefs-d'œuvre du passé ? »<sup>2196</sup>

Après 1968, même s'il juge que ce n'est plus « [sa] partie », Vilar estime qu'une « autre forme de théâtre doit naître ». Il ne faut pas craindre « de foncer ».<sup>2197</sup> La notion de « théâtre politique » a changé et « elle évolue très vite ».<sup>2198</sup> Pourquoi pas le théâtre de rue ? Un théâtre révolutionnaire ? Le happening ? Il passe en revue les formules envisageables. Mais il fait montre d'une extrême circonspection. Ce sont là des genres très difficiles, très exigeants qui ne sauraient souffrir la médiocrité. Un acte révolutionnaire se doit d'être « efficace ». Et si le théâtre d'intervention du type Agit-Prop est une forme révolutionnaire, elle exige une préparation parfaite dans les textes et dans le jeu. Les comédiens, « formés plus rudement » doivent ajouter à leur excellente expérience artistique « une longue formation de militants ».<sup>2199</sup> C'est bien loin d'être toujours le cas de nos jours. Un spectacle révolutionnaire mauvais « n'est pas révolutionnaire : le talent d'abord, messieurs les révolutionnaires ! »<sup>2200</sup> Quant au happening, il reste porteur de la plus grande ambiguïté. S'il ne dit pas clairement où « il va » et ce « qu'il veut », il ne reste qu'une distraction « pour la bonne bourgeoisie » au mieux ; et au pire, si l'on n'exerce pas une extrême vigilance à son égard, il peut tout autant

---

<sup>2195</sup> « Les pouvoirs de la connaissance », entretien radiophonique avec Ribemont-Dessaignes, 1958, INA.

<sup>2196</sup> Op.c. 1946 (TT 105).

<sup>2197</sup> Op.c. 1968 (TSP 529).

<sup>2198</sup> Entretien, L. Attoun, *Les Nouvelles littéraires*, 13-8-1970.

<sup>2199</sup> Op.c. 1968 (TSP 529).

<sup>2200</sup> Op.c. 13-8-1970.

agir « en faveur d'une révolution qu'en faveur du fascisme ».<sup>2201</sup> Pour sa part Vilar opte sans doute plutôt pour « le théâtre-document » type *Le Dossier Oppenheimer*.

---

<sup>2201</sup> Op.c. 1968 (*TSP* 530).

### 2.3. L'adaptation : une solution ?

L'adaptation d'œuvres théâtrales anciennes ou romanesques offre-t-elle une alternative aux carences de la dramaturgie contemporaine de Vilar ? Le travail s'avère souvent périlleux et délicat. Nous avons rappelé son propre échec à propos de *La Condition humaine*.

En 1955, Vilar annonce une décision catégorique : « je m'inscris contre toute adaptation ». Et poussant son propos à l'extrême, il ajoute « je m'inscris contre toute traduction ». Son argumentation repose sur une comparaison entre *Cinna* et *Macbeth*. Avec Corneille, le poète « est présent ». Ses rythmes et ses cadences constituent pour l'interprète « un admirable soutien ». Dans le cas de Shakespeare, « le souffle syntaxique » est absent, gommé par la traduction. Quelle que soit la qualité de celle-ci - et il en va de même pour l'adaptation - l'acteur « entrave sa respiration » dans les hésitations du traducteur. Les conséquences sont terribles : cet effort est « contre nature » pour un comédien ; et il provoque une perte « de temps et d'énergie ». La durée consacrée à une telle préparation permettrait de monter « deux Corneille » ou « trois Marivaux ».<sup>2202</sup> La trahison « nous guette à chaque instant » déclare Vilar au sujet de *Macbeth*. Dans cette « mer des mots », il est indispensable de « transposer et de reconstruire » sans cesse, sans omettre de tenir le rythme. Pour ce faire Vilar pousse le scrupule jusqu'à conduire le travail à partir d'enregistrements de l'Old Vic Théâtre afin de cerner « les résonnances de la langue ».<sup>2203</sup> Et si dans le futur, le TNP présente encore des textes traduits ou adaptés, ce ne sera plus le fait de « celui qui vous répond ». Et de conclure : « j'aimerais ne plus jouer Shakespeare désormais ». Dès lors, on saisit mieux sa supplique au « poète » : « je t'en prie, invente-nous un récit original ».<sup>2204</sup>

Quelques mois après, Vilar s'attaque à la traduction-adaptation de *Ce Fou de Platonov* en compagnie de Pol Quentin. Tout février 1956 pour « reconsidérer le texte », sorte de brouillon énorme « de quatre cents à cinq cents pages ». A la lecture, l'état initial dure « cinq heures trente ».<sup>2205</sup> Quentin observe que Tchekhov avait déjà entamé un travail d'élagage au cours de « trois stades » : coupures au crayon bleu ; puis au crayon noir avec des suppressions de personnages ; enfin corrections à la plume, ce dernier stade resté inachevé.<sup>2205</sup> Il faut « couper sans contracter ». Les resserrements sont « inévitables », mais ils donnent

---

<sup>2202</sup> Réponse à un questionnaire, hiver 1955. *TSP* 410-413 passim. (« On sort de *Macbeth* présenté à Paris cette semaine » ; et en alternance entre autre avec *Cinna*. Soit à Chaillot fin février-début mars. Ces précisions permettent de dater le texte).

<sup>2203</sup> Entretien, P. Marcabru, *Arts* 19-1-1955.

<sup>2204</sup> Op.c. hiver 1955 (*TSP* 410-413 passim).

<sup>2205</sup> P. Quentin, « Comment J. Vilar a monté Tchekhov », *Arts* 21-11-1956.

satisfaction à Vilar car « les caractères sont préservées » et l'action dramatique « suivie ».<sup>2206</sup> Au terme de ce travail, restent deux cents pages. Arrive l'heure des répétitions : « tout se décante » observe Quentin, mais il a fallu encore « tailler sans vergogne ».<sup>2207</sup>

En 1959 suit la traduction-adaptation par Vinaver de *La Fête du cordonnier* de Dekker. « J'ai commencé par traduire aussi littéralement que possible » déclare Vinaver.<sup>2208</sup> Vilar confirme mais se dit insatisfait. Il attend autre chose. Il décide de lancer un défi à l'auteur des *Coréens* en lui demandant une œuvre « qui fût sienne ».<sup>2209</sup> Vinaver se met « en état de liberté » et tout en préservant les trois thèmes de Dekker - argent, guerre, amour - parvient à « une substitution » plus qu'une « transposition ». Comment justifier « pareil larcin ? » conclut-il.<sup>2208</sup> Vilar le fait pour lui et prend sa défense : « notre auteur » a recréé à sa façon et à « la moderne » le sujet traité par l'élisabéthain. Wilson a donc régi « une œuvre française et contemporaine ».<sup>2209</sup>

L'année suivante se pose le problème d'*Antigone*. « Tout sauf celle d'Anouilh. Non, merci » s'écrie Vilar.<sup>2210</sup> L'œuvre de Sophocle est « vieille » ; elle emprunte à des croyances et à « une religion disparue ». Que faire ? Conserver ou adapter ? Tout en reprenant le thème, ne serait-il pas préférable d'éliminer « les archaïsmes ? » Vilar tranche : cette option porterait atteinte à un chef-d'œuvre sans pour autant garantir une meilleure lisibilité de « la leçon ».<sup>2211</sup> Il joue Sophocle. Mais il fait un choix contraire en 1961 à propos de *La Paix*, preuve manifeste une fois de plus du pragmatisme de Vilar. S'il suit Aristophane « en son propos et son architecture » il avoue avoir usé de « beaucoup de liberté ». Pourquoi ? Les comédies d'Aristophane sont « farcies d'attaques », de critiques violentes à l'égard de « tel ou tel citoyen d'Athènes ». *La Paix* est une œuvre « pour son temps » ; son efficacité opère « le jour de la représentation ». Vilar pense à son public. Si pour un homme cultivé ou féru de l'histoire d'Athènes, le texte originel peut offrir « quelque plaisir », de par ses très nombreuses références à la vie athénienne du V<sup>ème</sup> siècle, il n'est pas adapté à « un public populaire » d'aujourd'hui. Voilà l'argumentation développée par Vilar. Il fallait transposer dans « notre monde moderne » en puisant les éléments satiriques dans notre vie politique et sociale.<sup>2212</sup> Adaptation enfin en 1965 du récit dialogué de Crébillon fils, *Le Hasard du coin du*

---

<sup>2206</sup> *Memento*, 4-3-1956. (Voir aussi « Réponse à un questionnaire », mai 1956).

<sup>2207</sup> P. Quentin, « Comment J. Vilar a monté Tchekhov », *Arts* 21-11-1956.

<sup>2208</sup> M. Vinaver, *Bref* n° 24, mars 1959.

<sup>2209</sup> Vilar, *Bref* n° 24, mars 1959.

<sup>2210</sup> G. Ganne, op.c. 150.

<sup>2211</sup> « Réfléchir », notes sur *Antigone*, nov. 1960.

<sup>2212</sup> Préface à l'édition de *La Paix*. (Cf *Bref* n° 51, déc. 1961).



*feu*. Pour la scène, nécessité de réécrire ce dialogue : maintenir à tout instant « l'intérêt dramatique » ; gommer les répétitions qui « ne paraissent pas » à la lecture, mais deviennent évidentes au théâtre ; resserrer « des répliques », éliminer « telle incidente »... En résumé, Vilar juge qu'il y a là « un travail assez délicat », car si la prose de Crébillon « scintille de bijoux », il a dû se résoudre à en écarter « quelques-uns ».<sup>2213</sup>

Les adaptations-traductions résolvent en partie la défection d'œuvres nouvelles. Mais il convient surtout de souligner qu'après l'annonce tranchante de 1955, Vilar en présente quatre, soit près d'une par saison de 1956 à 1961, quasiment la moitié des programmations nouvelles. Et jusqu'en 1963, il met en scène près d'une dizaine d'œuvres étrangères - dont une de Shakespeare - et il joue dans une demi-douzaine.<sup>2214</sup> Tel est Vilar, toujours paradoxal. Entre la profession de foi d'un jour et la pratique du lendemain, éclosent les plus beaux fleurons des contradictions vilariennes.

---

<sup>2213</sup> « Pas pour honnêtes gens », *Le Nouvel Observateur*, 29-11-1965.

<sup>2214</sup> cf « chronologie des spectacles présentés par Vilar ».



## **Chapitre 3**

Etude statistique du répertoire de Vilar



### 3.1. Méthodologie de l'étude

La pratique théâtrale de Vilar court de 1943 à 1967. En un quart de siècle, il présente soixante-quinze œuvres dans ses différentes compagnies et signe cinquante-trois mises en scène.<sup>2215</sup> Soit une période relativement longue, en ce point comparable à celles de ses prédécesseurs. Nous l'avons maintes fois souligné, son répertoire lui a valu bien des reproches : trop d'œuvres classiques, pièces contemporaines insuffisamment servies ; trop de dramaturges étrangers au détriment des français ; dès les débuts du TNP, répertoire jugé trop politique ; ouvrages trop difficiles - voir ses démêlés avec le comité d'Avignon... On lui fait grief de tout. Bien peu de réalisateurs ont suscité autant de polémiques sur ce sujet. Le moment est venu de procéder à un examen minutieux et exhaustif dudit répertoire afin de mesurer - entre autres points - le bien-fondé ou non de ces récriminations, et ce selon deux axes : œuvres nouvelles/œuvres du répertoire ; œuvres françaises/œuvres étrangères.<sup>2216</sup>

A propos de la première série - œN/œR - pour la très grande majorité, il n'est guère de difficultés à fixer la ligne de partage. Toutefois quelques pièces posent problème. Il convient d'opérer avec rigueur et logique et d'exposer avec clarté les critères retenus. Clarté d'autant plus nécessaire qu'alors même que nous retenions certains d'entre eux, après bien des hésitations parfois, nous mesurons combien ils pouvaient susciter la controverse. Mais il ne faut pas craindre de trancher.

Le concept de « création » appliqué aux œN, un temps envisagé, a été écarté. Devenu polysémique, le terme est porteur d'ambiguïté et donc non pertinent. Tour à tour œuvre jouée pour la première fois ; puis pour la première fois dans un pays, il désigne fréquemment aujourd'hui une œuvre bénéficiant d'une mise en scène nouvelle. Un directeur qui présente la programmation de sa saison qualifie volontiers de « création » toute pièce qui n'est pas une reprise, fût-elle de Molière ou de Sophocle. Ce glissement sémantique traduit d'ailleurs une conception de la fonction de mise en scène adoptée par certains, et bien différente de celle de Vilar. Nous aurons à y revenir. Voilà pourquoi nous avons préféré « œuvre nouvelle ». Conserver « œuvre classique » eût été une erreur. Dans le théâtre français, l'expression renvoie à une période et à une esthétique bien définies. Nous avons donc opté pour « œuvre du répertoire » pour désigner cette seconde catégorie.

Prenons quelques exemples de nature à éclairer la ligne de partage entre œN et œR. Jouer Ionesco dans les années cinquante revient alors à promouvoir un jeune auteur. Le mettre

---

<sup>2215</sup> Ne sont comptabilisés ni les six spectacles invités – dont un de ballets – durant la période du TNP, ni les quatre mises en scène d'opéras. (cf « Chronologie des spectacles présentés par Vilar »).

<sup>2216</sup> Respectivement siglées : œN/œR ; œF/œE.

en scène aujourd'hui consiste à présenter un dramaturge reconnu. Dans le premier cas, nous avons affaire à une œuvre nouvelle ; dans le second, elle appartient à présent au répertoire. Lorsqu'en 1959 Vilar réalise *Le Crapaud-buffle*, il fait découvrir une œN. A contrario quand en 1961 il monte *La Guerre de Troie*, il propose une œR. Bien que contemporain, Giraudoux, très largement exploré - pour ne pas dire épuisé - par Juvet de 1928 à 1945, soit vingt à trente ans auparavant, est entré dans la catégorie des auteurs consacrés. Ceci d'autant plus que l'œuvre en question, maintes et maintes fois reprise après-guerre est devenue un authentique totem du théâtre amateur et du théâtre universitaire.<sup>2217</sup> Nous répertorions dans la série œR les pièces d'Ibsen, de Strindberg, de Tchekhov et de Pirandello. Les deux premiers cités ont été présentés par Antoine dans les années 1888-1893, joués tour à tour par Lugné Poe, Pitoëff, Baty... Tchekhov, mis en scène par Copeau dès 1920<sup>2218</sup>, très largement diffusé par Pitoëff durant l'entre deux guerres<sup>2219</sup>, n'est donc pas un dramaturge inconnu en France en 1956, même si *Ce Fou de Platonov* y est présenté pour la première fois. Quant à Pirandello, ses œuvres ont été maintes fois réalisées par le Cartel : pas moins de neuf d'entre elles. Pirandello est sans doute l'auteur étranger le plus joué en France durant cette période. Sa situation mérite d'être mise en comparaison avec celle de son contemporain Claudel.<sup>2220</sup> Très rarement à l'affiche pendant ces mêmes années, l'ensemble de l'œuvre de celui-ci reste inexploré au début des années cinquante. Il faut attendre Barrault et même l'arrivée des metteurs en scène post-vilariens pour voir ce dramaturge révélé au grand public. Le cas Claudel représente l'exemple type de l'écart existant entre l'écriture et la réalisation scénique : quasiment un demi-siècle si l'on considère les premières versions de ses pièces. Cette mise en parallèle entre Pirandello et Claudel souligne combien il serait trompeur de ne prendre en compte que les repères temporels.

Nous classons donc Claudel dans la série des auteurs d'œN tout comme Jarry. Certes *Ubu roi* a été créé en 1896, mais de façon bien confidentielle, succès de scandale mis à part. Jarry est totalement ignoré par le Cartel. Créateur du rôle-titre, Gémier ne l'a pas repris. Qui plus est, l'œuvre élue par Vilar, *Ubu*, résulte d'un montage à partir d'éléments empruntés à *Ubu roi*, *Ubu enchaîné* et *Ubu sur la butte*. Ce dernier exemple nous offre l'opportunité d'aborder les cas des œuvres ressortissant à la traduction-adaptation. Adamov traduit en

---

<sup>2217</sup> Nous reprenons ici la méthodologie et les critères utilisés dans notre précédente thèse à propos de l'étude comparée des répertoires de Copeau et du Cartel, ce qui nous offrira l'opportunité de mesurer les héritages éventuels de Vilar à l'endroit de ses aînés.

<sup>2218</sup> *Oncle Vania*.

<sup>2219</sup> *Oncle Vania*, *La Mouette*, *Les Trois sœurs*.

<sup>2220</sup> Pirandello naît en 1867 ; Claudel en 1868.

français *La Mort de Danton*, de ce fait classée dans les œR. Il en va tout différemment de *La Nouvelle mandragore* : très librement inspirée de Machiavel, la pièce de Vauthier bénéficie d'une écriture totalement renouvelée. Il ne s'agit même plus d'une adaptation.<sup>2221</sup> Nous avons traité supra de *La Fête du cordonnier* et de *La Paix*. Ces trois œuvres figurent donc dans les œN et appartiennent à la dramaturgie française.

---

<sup>2221</sup> Cf Vauthier : « j'ai gardé le canevas de *La Mandragore* originale et j'ai inventé tout le reste », *Les Lettres françaises*, 18-12-1952.

### 3.2 Résultats et analyses

Ces précisions méthodologiques explicitées, que disent les faits ? Dans un premier temps, examinons la répartition entre œR et œN des cinquante-trois mises en scène de Vilar.

#### 3.2.1 œR/œN

Tableau 1

Période	Total œ	œ R	œ N
1943-1967	53	31	22
%	100%	58%	42%

Il apparaît du Tableau 1 que Vilar met en scène majoritairement des œR. Même si les œN ne sont pas oubliées, les œR représentent plus des trois cinquièmes de la totalité. Considérons à présent deux sous-ensembles : celui du TNP 1951-1963 ; l'autre regroupe les réalisations avant le TNP – 1943-1951 – et après le TNP – 1964-1967.<sup>2222</sup>

Tableau 2

Périodes	Totaux œ	œ R	œ N
Hors TNP	23	10	13
%	100%	43%	57%
TNP	30	21	9
%	100%	70%	30%

Par rapport au Tableau 1, le Tableau 2 souligne des différences notables et permet d'affiner les résultats globaux. Hors TNP, les œN dominent assez nettement en pourcentage. Mais les œR résistent. La période 1943-1951 témoigne de l'intérêt que porte déjà Vilar à cette catégorie. Toutefois le fait essentiel réside dans la domination écrasante de ces mêmes œR durant la période du TNP. Leur pourcentage frôle les trois quarts du total et les œN se trouvent réduites à la portion congrue. Lors du débat avec Sartre, nous avons exposé l'argumentation de Vilar afin de justifier la présence massive des œR. Après l'abandon du Verger à Avignon, il n'a plus à sa disposition que deux scènes immenses qui acceptent mal un

---

<sup>2222</sup> Trois œuvres seulement ici : une œR, *Le Hasard du coin du feu* ; deux œN, *Un Banquier sans visage* et *Le Dossier Oppenheimer*.



répertoire intimiste. Par ailleurs le public populaire semble plus attiré par les œR. Il lui en reste parfois quelques vagues souvenirs scolaires. Les œuvres d'avant-garde le déconcertent. Il lui faut le temps de se les approprier, d'attendre en quelque sorte qu'elles deviennent des œR. On constate des phénomènes identiques en musique, en peinture. D'où les échecs publics de Pichette, de Vauthier. Durant la période TNP les œN souffrent, encore que l'expérience du Récamier leur permette momentanément de ne pas être anéanties. A leur sujet, relevons que sur les huit œuvres présentées dans cette salle, Vilar ne signe qu'une mise en scène. En harmonie avec son souhait de mener le combat en faveur des œN, il eût pu se consacrer au Récamier, jouer moins, déléguer à d'autres les régies à Chaillot. C'est le choix contraire qu'il a fait : pas moins de sept réalisations dans la grande salle durant l'expérience du Récamier.

Ajoutons à présent à ces cinquante-trois réalisations de Vilar les vingt-deux mises en scène de ses collaborateurs.<sup>2223</sup> Et d'abord, qui choisit ces dernières œuvres ? On sait que Vilar étudie et arrête les programmations. *La Calandria*, il l'avait proposée à Strehler. Nous avons vu dans quelles circonstances il a attribué la régie de *Génousie* à Mollien. Certes Philippe, ami de Pichette, a intercédé en faveur de *Nucléa* : « il m'avait demandé à ce que cette œuvre soit jouée ».<sup>2224</sup> La décision de monter *Lorenzaccio* vient de Vilar et il en aurait assuré la mise en scène si la maladie ne l'en avait empêché. Gasc est formel : *L'Impromptu de Versailles* et *Les Précieuses ridicules*, « pièces choisies par Vilar ».<sup>2225</sup> Le tableau ci-dessous inclut les soixante-quinze réalisations de la période 1943-1967.

Tableau 3

Période	Total œ	œ R	œ N
1943-1967	75	42	33
%	100%	56%	44%

<sup>2223</sup> Hors TNP : *Tobie et Sara* (Cazeneuve) ; *La Calandria* (Dupuy).

TNP : *Nucléa*, *Lorenzaccio*, *La Nouvelle mandragore* (Philippe) ; *Le Médecin malgré lui* (Darras) ; *La Garde-malade*, *L'Ecole des femmes*, *La Fête du cordonnier*, *La Vie de Galilée* et *Lumières de Bohème* (Wilson) ; *L'Étourdi* et *Le Malade imaginaire* (Sorano) ; *Les Femmes savantes* (Moulinot) ; *On ne badine pas avec l'amour* (Clair) ; *L'Impromptu de Versailles* et *Les Précieuses ridicules* (Gasc) ; *Les Bâtisseurs d'empire* (Négroni) ; *Lettre morte* (Jean Martin) ; *La Dernière bande* (Blin) ; *Génousie* (Mollien) ; *La Bonne âme de Sé Tchouan* (Steiger). Les quatre co-mises en scène de la saison 1960-61 sont comptabilisées dans les 53 de Vilar.

<sup>2224</sup> Note, CRI sd. (Voir aussi Radio Canada, op.c.)

<sup>2225</sup> Bref n° 30, nov. 1959.

Dans le tableau 4, reprenons la distinction entre les deux périodes Hors TNP et TNP comme dans le tableau 2.

Tableau 4

Périodes	Totaux œ	œ R	œ N
Hors TNP	25	11	14
%	100%	44%	56%
TNP	50	31	19
%	100%	62%	38%

Dans un premier temps, comparons les tableaux 1 et 3 - période globale 1943-1967. Les fluctuations en pourcentage sont minimales, donc non significatives : 58 et 56% pour les œR ; 42 et 44% pour les œN. Dans les deux cas, les œR restent majoritaires, car si certains collaborateurs de Vilar - Philipe, Négroni, Mollien - présentent des œN, bien d'autres montent des œR : Darras, Sorano, Moulinot, Gasc et dans un premier temps Wilson. La répartition entre les deux groupes de régisseurs est parfaitement équilibrée : onze œR et onze œN.

La mise en relation des tableaux 2 et 4 concernant le premier sous-ensemble - hors TNP - suscite le même type de commentaire : différences non significatives dans les pourcentages, les résultants faisant apparaître apparaître une quasi similitude, 43 et 44% pour les œR ; 57 et 56 % pour les œN. Mais il faut remarquer que durant cette période les œN deviennent majoritaires dans les deux tableaux. Elles le sont déjà pour les mises en scène de Vilar ; elles le restent dans le tableau 4 et avec des pourcentages qui frôlent l'égalité - 57 et 56 %. Par contre, dans le second sous-ensemble - TNP - du tableau 4, les œR restent majoritaires, mais leur pourcentage chute comparé à celui du tableau 2 : on passe de 70 à 62 %. Deux explications à retenir : d'une part l'effet Récamier - sur les huit œuvres présentées, une seule, celle d'Ibsen, ressortit à la catégorie des œR ; mais également la remontée importante des œN au cours des trois ultimes saisons du TNP - à partir d'*Arturo Ui*, cinq œN sur huit spectacles.<sup>2226</sup>

Trois remarques pour conclure cette répartition entre œR et œN. La prise en compte des mises en scène des collaborateurs de Vilar ne modifie pas de manière radicale son bilan

---

<sup>2226</sup> Cf « Chronologie des spectacles présentés par Vilar ».

personnel, bien au contraire. Malgré les fluctuations observées dans les sous-ensembles, les œR restent majoritaires dans la globalité. Enfin, c'est dans les années TNP qu'elles l'emportent très nettement.

### 3.2.2. œF/œE

Considérons à présent la répartition entre les œuvres françaises - œF - et les œuvres étrangères - œE - avec les mêmes critères que précédemment : Vilar seul et Vilar plus les collaborateurs ; étude globale et étude avec les deux sous-ensembles.<sup>2227</sup>

Tableau 5

Période	Total œ	œ F	œ E
1943-1967	53	31	22
%	100%	58%	42%

Tableau 6

Périodes	Totaux œ	œ F	œ E
Hors TNP	23	13	10
%	100%	57%	43%
TNP	30	18	12
%	100%	60%	40%

Contrairement aux reproches qu'on lui a parfois adressés, les résultats indiquent que Vilar a favorisé nettement le répertoire français : 58 % contre 42 % au tableau 5. La remarque vaut également pour le tableau 6 avec une légère augmentation du pourcentage en faveur de ces mêmes œF dans le second sous-ensemble TNP. Que proposent les tableaux 7 et 8 incluant les régies des collaborateurs de Vilar ?

Période	Total œ	œ F	œ E
1943-1967	75	49	26

<sup>2227</sup> S. Beckett est classé dramaturge de langue française, donc en œF.

%	100%	65%	35%
---	------	-----	-----

Tableau 7

Tableau 8

Périodes	Totaux œ	œ F	œ E
Hors TNP	25	14	11
%	100%	56%	44%
TNP	50	35	15
%	100%	70%	30%

Le tableau 7 souligne encore la domination des œF. Le pourcentage passe de 58 à 65%. Comme la comparaison entre le sous-ensemble Hors TNP dans les tableaux 6 et 8 ne marque pas de variations significatives (57 et 56 %), c'est dans le sous-ensemble TNP que se produit l'augmentation : on passe de 60 % dans le tableau 6 à 70 % dans le tableau 8. Cette domination notable des œF s'explique à la fois par l'effet Récamier - six œF sur les huit programmées - mais tout autant par les réalisations de pas moins de sept œuvres de Molière dues à des collaborateurs de Vilar durant la période TNP. On peut conclure que Vilar accorde une priorité significative aux œF, priorité accentuée par ses collaborateurs.

### 3.3 Reprises et nombres de représentations

Lorsqu'on étudie le répertoire de Vilar deux autres facteurs ont des incidences sur les résultats : reprises et nombres de représentations atteintes par chacune des pièces. Nous appelons « reprise » le fait de rejouer une œuvre après une saison ou une année d'interruption, de disparition du répertoire. Bien évidemment le terme ne s'applique pas lorsqu'on se trouve dans un continuum de type Avignon puis Chaillot, province, étranger... dans les mois qui suivent.

Vingt œuvres donnent lieu à reprises.<sup>2228</sup> Les œR dominent très nettement : quatorze contre six œN, soit 70 % et 30 %. Une seule connaît cette situation durant la période Hors TNP, *La Danse de mort* en 1945, 1948 et 1950. On sait qu'elle constitue pour Vilar une valeur sûre lorsqu'il se trouve en difficulté financière. Sept autres, créées dans cette même période bénéficient de reprises au TNP : *Don Juan*, *Meurtre dans la cathédrale*, *Richard 2*, *La Mort de Danton*, *Le Cid*, *Œdipe* et *Le Prince de Hombourg*. Les douze autres appartiennent à cette même période du TNP.<sup>2229</sup> Le phénomène des reprises est donc caractéristique du sous-ensemble TNP. Parmi les œR, les pièces françaises dominent très légèrement - huit contre six ; par contre les œN étrangères sont plus nombreuses que les françaises : quatre contre deux. Si nous considérons l'ensemble, nous parvenons à une égalité parfaite : dix œF, dix œE. On remarque également que *Lorenzaccio* mis à part, toutes ces œuvres sont mises en scène par Vilar. Certaines bénéficient d'un nombre important de reprises : quatre pour *L'Avare*, *Le Cid* et *Meurtre dans la cathédrale*. Suivent, avec trois pour chacune, *La Danse de mort*, *Richard 2*, *Mère Courage* et *Œdipe*. On peut conclure sur une faible domination des œR et déjà la présence dans ce lot de deux œuvres majeures du XVII<sup>ème</sup> siècle français : *Le Cid* et *L'Avare*.

Ici un autre élément est à prendre en compte, de nature à affiner cette première série d'observations et que le paramètre des reprises pourrait occulter si l'on n'y prenait garde. Certaines dramaturgies comptent fort peu de reprises, mais figurent durablement à l'affiche. Le cas le plus flagrant concerne *Don Juan* programmé de manière quasi-constante de Juillet 1953 à novembre 1958. Il faudrait citer encore *Le Prince de Hombourg* (juillet 1951 à janvier 1955) ; *Lorenzaccio* (juillet 1952 à janvier 1955) ; *Macbeth* (juillet 1954 à décembre 1956) ; *Le Triomphe de l'amour* (décembre 1955 à mai 1960). On trouve même des œuvres qui ne bénéficient d'aucune reprise et qui néanmoins sont durablement proposées au public. Parmi

---

<sup>2228</sup> « Tableau des reprises » chronologie des spectacles présentés par Vilar.

<sup>2229</sup> *Mère Courage*, *L'Avare*, *Lorenzaccio*, *Cinna*, *Macbeth*, *Le Triomphe de l'amour*, *Le Faiseur*, *Henri 4*, *Ubu*, *L'Heureux stratagème*, *Arturo Ui* et *Roses rouges pour moi*.

elles, *Le Médecin malgré lui* (juin 1953 à mars 1955) ; *L'Etourdi* (mars 1955 à juin 1958) ; *Marie Tudor* (juillet 1955 à mars 1959) ; *Ce Fou de Platonov* (juin 1956 à mars 1958) ; *Le Malade imaginaire* (février 1957 à mars 1960) ; *L'Ecole des femmes* (avril 1958 à décembre 1960).<sup>2230</sup> Quelques autres enfin cumulent les deux phénomènes, reprises et continuation : *Meurtre dans la cathédrale* (décembre 1952 à août 1954) ; *Richard 2* (mai 1953 à octobre 1955) ; *Le Cid* (juillet 1951 à avril 1955) ; *L'Avare* (avril 1952 à avril 1957). Ici une nouvelle fois, sur ces quinze pièces citées on dénombre une écrasante majorité d'œR : quatorze ! Seule œN, *Meurtre dans la cathédrale*. Et dix ressortissent à la catégorie des œF.

Vilar procède à de fréquents changements de distribution dans le cadre des reprises et du continuum : acteurs partis, disparus... Il cède Richard à Philipe en février 1954 ; Macbeth qu'il porte comme une croix à Cuny en novembre 1956, et Mollien succède à Piccoli dans Hippolyte en janvier 1958 ; ou encore Noiret qui prend Le Duc Alexandre en juillet 1958 à la place d'Ivernel. Dans la période 1955-1958 les absences quasi-permanentes de Philipe interdisent toute reprise durable du *Cid*, de *Lorenzaccio*, du *Prince de Hombourg*. Son décès, puis le départ de Sorano soulignent à quel point le trio Vilar-Philipe-Sorano constituait alors la clé de voûte de l'équipe. Vilar n'a jamais envisagé de remplacer ni l'un ni l'autre. Dès lors, deviennent interdites les œuvres citées supra, mais aussi *Le Mariage de Figaro*, *Don Juan*, *L'Etourdi*, *Le Malade imaginaire*.

Les nombres de représentations de chaque pièce constituent également un indicateur important.<sup>2231</sup> Certaines sources sont fiables, comme le document Rullière pour Avignon ; le « Répertoire TNP », encore que des contretemps de dernière minute puissent être sources d'erreurs.<sup>2232</sup> Pour le reste, en particulier pour les périodes ante et post-TNP, il a fallu procéder à des estimations au cas par cas. Les nombres proposés ne sauraient en aucun cas être d'une fiabilité certaine. Les « Livres de comptes » sont parfois incomplets. A titre d'exemple, pour *Le Bar du crépuscule*, nous disposons d'un courrier de Vilar adressé à Koestler daté fin septembre 1946 en réponse à une lettre de celui-ci du « vingt-trois septembre ». A propos du quatrième acte, Vilar écrit : « nous le travaillons ces jours-ci ».<sup>2233</sup>

---

<sup>2230</sup> Ce qui ne signifie pas pour autant un nombre élevé de représentations : voir l'exception du *Médecin malgré lui*, seulement 13.

<sup>2231</sup> *Sources documentaires* : « Archives TNP Jean Vilar 1951-1963 », Ar.nat. AP 295. « Livres de comptes » (*La Danse de mort* ; *Césaire* ; *Orange*, *Un Voyage dans la nuit* ; *Le Bar du Crépuscule* ; *La Terrasse de midi* ; *Shéhérazade* ; *Œdipe*). « Festival d'Avignon : ordre chronologique des œuvres créées en vingt-cinq ans », imprimerie Rullière, Avignon, 1972. Brochure de presse, 1965 : « Le festival d'Avignon 1947-1965 et le TNP ». « Le TNP de J. Vilar : répertoire du 1-11-1951 au 1-7-1963 ».

<sup>2232</sup> cf au Creusot en avril 1957 : remplacement de *L'Etourdi* par *Le Faiseur*.

<sup>2233</sup> Lettre à A. Koestler, fin septembre 1946 et Lettre de Koestler à Vilar, 23-9-1946.

On peut en déduire que les répétitions se poursuivent encore à la fin du mois. Dans une « note » du mardi 29 octobre, Vilar demande aux comédiens de défendre l'œuvre, la critique ayant été mauvaise et précise que ce travail a nécessité une préparation de « près de deux mois ». <sup>2234</sup> Or durant la première semaine de septembre il était encore partiellement pris par le tournage des *Portes de la nuit*. En décembre, il joue *Roméo et Jeannette*, nécessairement répétée courant novembre. A la lumière de tous ces repères, il est loisible d'avancer l'hypothèse que l'œuvre de Koestler n'a pu être présentée qu'au cours de la seconde quinzaine d'octobre et début novembre.

Pour *Les Voix*, l'auteur nous fournit la réponse : « on a rarement vu une pièce aussi malmenée par les critiques (...) Dix jours après avoir été portées à la scène, *Les Voix* en ont été retirées ». <sup>2235</sup>

Ces réserves faites, quels résultats obtenons-nous ? <sup>2236</sup> Trois œuvres se détachent nettement et dépassent les deux cents représentations : *Don Juan*, *Le Cid*, *L'Avare* - respectivement 278, 208 et 208. *Meurtre dans la cathédrale* les frôle, Vilar dit même les dépasse, nous l'avons noté. Très proches ou au-dessus de la centaine, nous avons un groupe de six œuvres : *Le Triomphe de l'amour* ; *Le Prince de Hombourg* ; *Le Faiseur* ; *Mère Courage* ; *Marie Tudor* ; *Lorenzaccio* 138 ; 120 ; 105 ; 104 ; 103 et 99. Si nous considérons ce bloc de dix pièces, huit d'entre elles appartiennent à la catégorie des œR et le trio de tête est constitué par des chefs-d'œuvre incontournables du classicisme français du XVII<sup>ème</sup> siècle. <sup>2237</sup> Par ailleurs, sept d'entre elles relèvent du répertoire français.

A l'autre extrémité du classement nous trouvons des pièces exclusivement destinées à Avignon, jamais rejouées : *Tobie et Sara*, *Pasiphaé*, *La Calandria*, *Le Profanateur*, *Henri 4 d'Angleterre*. Mais aussi *Les Voix* et *Un Banquier sans visage*. Deux autres sont présentées au TNP, *Nucléa* et *La Nouvelle mandragore* ». A leur propos, Paulhan exprime son désaccord à Vilar avec un rien de rudesse : « on est honteux quand on pense au temps que vous font perdre des conneries comme *Nucléa* et *La Mandragore* ». <sup>2238</sup> S'il concède qu'elles n'ont pas connu de « succès considérable », Vilar défend ces choix : « nous avons assumé notre tâche » à leur égard. <sup>2239</sup> Aucune de ces œuvres n'atteint ou ne dépasse les dix représentations. Six d'entre elles ressortissent à la série des œN, lesquelles ne sont pas seules à être sous-

<sup>2234</sup> « Note de la mise en scène du mardi 29 octobre ».

<sup>2235</sup> M. Bernard, *Les Voix*, postface, 162.

<sup>2236</sup> « Nombre de représentations », chronologie des spectacles présentés par J. Vilar.

<sup>2237</sup> A comparer avec les 24 R. de *Phèdre*.

<sup>2238</sup> Lettre à Vilar. (cf *CMJV* n° 100, oct, déc 2006).

<sup>2239</sup> Op.c. Radio Canada.

exploitées. Dans ce bas de tableau figurent aussi des œR : *La Garde-malade*, *Les Femmes savantes*, *L'Impromptu de Versailles*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Médecin malgré lui*, soit quatre Molière tout de même.

Reprises, nombres de représentations, quels enseignements peut-on en tirer ? Un simple rappel tout d'abord, car nous en avons déjà traité : le soutien apporté par Vilar aux œuvres proposées au Récamier : pas moins de cinquante-sept et jusqu'à cent dix-neuf représentations pour *La Bonne Ame de Sé-Tchouan*. Pour le reste, les deux facteurs contribuent à accentuer nettement la domination des œR déjà relevée - et tout particulièrement celle des œF. *Meurtre dans la cathédrale*, la seule œN qui figure dans le lot de tête avait été jouée surtout avant « le TNP ».

On est en droit de se poser la question de la pertinence du choix de certaines œuvres pour une exploitation dérisoire au TNP, tout particulièrement à propos de Molière. Le cas de ce dernier appelle quelques remarques. Dramaturge le plus joué chez Vilar – nombre de pièces et nombre de représentations de *Don Juan* et de *L'Avare* – il devient le moins joué pour quatre autres. Nettement sous-exploitées, pourquoi avoir réalisé ces dernières ? A notre connaissance, Vilar ne fournit pas de réponse. Faut-il retenir le seul critère du divertissement afin de varier les programmations ? Apparaît un autre paradoxe : *Don Juan* excepté, toutes les autres ressortissent selon Vilar à ce thème. Il faut en appeler à la notion de parti pris et à celle de polysémie, « d'œuvre ouverte » d'Eco. Examinons le cas de *Don Juan* : Vilar opte pour le choix de présenter un athée. Jovet en faisait un homme hanté par une recherche désespérée de la foi. *L'Avare* est proposée à la lisière du vaudeville. Bien d'autres réalisateurs – Roussillon par exemple – en ont proposé une lecture plus sombre, du type affrontement générationnel, faisant d'Harpagon le parangon du pater familias tyrannique. Molière prend le parti de faire rire des « savantes » et autres « précieuses ». Ne peut-on conférer au combat mené par ces intellectuelles du XVII<sup>e</sup> une dimension de satire sociale d'une époque en bien des points conservatrice ? Nous avons noté que Vilar a renoncé au *Tartuffe* et au *Misanthrope*. On peut le regretter. La présence de ces œuvres à son répertoire eût été de nature à diversifier et à enrichir l'image qu'il donne de Molière.



### 3.4. Les favoris. Les oubliés : Vilar, un héritier ?

Si l'on prend en compte la période globale - 1943-1967 - et les soixante-quinze réalisations, on note l'écrasante domination de Molière : pas moins de neuf œuvres. Suivent Shakespeare et Brecht, quatre pièces chacun ; Strindberg et Musset, trois. En ajoutant les deux Corneille, les deux Hugo et les deux Marivaux, on parvient à un total de vingt-neuf œuvres. Autrement dit huit dramaturges font près de deux cinquièmes de l'ensemble du répertoire de Vilar.<sup>2240</sup> Parmi eux, un seul auteur contemporain, Brecht, au demeurant fort bien servi si l'on ajoute le spectacle invité de Strehler. Les sept autres appartiennent au passé et parmi eux une majorité de dramaturges français.

A contrario, bien d'autres œuvres sont ignorées, et des auteurs oubliés. Pas de *Tartuffe* ; pas de *Bajazet*, nous en avons examiné les raisons. Alors qu'il y fait allusion lors du débat avec Sartre à propos de l'actualité des œR, pourquoi Vilar n'a-t-il pas repris *Cinna* lors de la rébellion des généraux en 1961 en Algérie ? Avec cette oeuvre, pourquoi ne monte-t-il pas *Antoine et Cléopâtre* dès lors qu'il considère que « les deux pièces se complètent ».<sup>2241</sup> On aurait pu s'attendre à d'autres Corneille durant les dernières années du TNP, un des dramaturges politiques français par excellence. La leçon de *Nicomède* - le roi de Bythinie, menacé par les visées impérialistes de Rome, et qui finit par écarter l'envahisseur grâce au concours de son peuple - vaut bien celle de *La Guerre de Troie*.

A propos de la tradition, Vilar se réfère très souvent aux théâtres baroques de la Renaissance. Or, si Shakespeare est très présent, il est le seul dramaturge de la période élisabéthaine. Quant à *Hamlet*, on sait qu'il n'apprécie guère cette œuvre. Il dit rencontrer trop souvent des allusions au héros d'Elseneur dans la littérature. « Il a mangé littéralement tout le XIX<sup>ème</sup> » et il continue « à manger » le XX<sup>ème</sup> siècle. Voilà une des raisons qui le conduisent à la décision de ne « jamais le jouer ou le mettre en scène ».<sup>2242</sup> Pour autant, « il n'y a pas de cabale contre dans ma tête » confie-t-il à Philippe. C'est ainsi que naît un projet pour fin janvier 1960 : « si *Hamlet* pouvait être créé par toi avec Brook (...) cela serait parfait ».<sup>2243</sup> Ici, c'est la disparition prématurée du comédien qui y met un terme. Quant au Siècle d'Or, Vilar n'en retient qu'une seule pièce.

On aurait pu attendre à son répertoire *Don Carlos* de Schiller. Ce qu'il en dit à propos de sa mise en scène de l'opéra de Verdi plaide en ce sens. Histoire non seulement

---

<sup>2240</sup> Très exactement 38, 6 %.

<sup>2241</sup> Note, *CRI*, sd.

<sup>2242</sup> Op.c. Varda.

<sup>2243</sup> Lettre à Philippe, 30-4-1959.

« des amours d'un roi, de son fils » ; mais aussi histoire de « la libération d'un peuple opprimé par l'Inquisition et par une armée étrangère ». La pièce réunit les deux thèmes traditionnels de la tragédie - l'amour et la politique - et « ils s'y lient avec bonheur ». Seule réserve à l'endroit de Schiller : « trop bavard ! » <sup>2244</sup> En 1951, il perçoit *Le Prince de Hombourg* comme une « sorte d'avant-première » à la création de *Penthésilée*, « chef-d'œuvre lyrique et tragique » dont il ne craint pas de le considérer « plus fort que *Macbeth* ou *Lear* ». Et il entend présenter cette œuvre dans un délai « de deux ou trois ans ». <sup>2245</sup> Il n'y reviendra pas. Un instant envisagée en 1955, *Les Ressources de Quinola*, la pièce de Balzac, est abandonnée : « je me suis trompé » dit Vilar, « ne perdons pas de temps à répéter cette pièce ». <sup>2246</sup> Au titre des œR, dernier dramaturge qui nous semble-t-il aurait mérité mieux que l'oubli de sa part, Romain Rolland. La lecture des *Loups* est mentionnée dans la note « Recherche des pièces 1961-1962. » Le metteur en scène concède que cet auteur « touche énormément le public populaire ». <sup>2247</sup> Sur les huit œuvres du *Théâtre de la Révolution*, il n'en retient aucune. Et pourtant son opinion a radicalement changé : « il y a dix ans, je n'aurais pas monté R. Rolland. Aujourd'hui, je pense le contraire ». <sup>2247</sup> Alors pourquoi cette absence ? Pas la moindre réponse. Certes, le style de Rolland reste bien souvent emphatique. Sans doute ne respecte-t-il pas toujours les règles de l'écriture et de la composition dramatique telles que Vilar les apprécie. Mais l'intention avouée de soulever l'âme du peuple est incontestablement alimentée par un souffle épique qui court dans toutes ses œuvres. La dernière, *Robespierre*, aurait à coup sûr nécessité quelques coupures. Toutefois, cette évocation de la Révolution ogresse d'elle-même, réflexion sur le sort terrible des révolutions auto-destructrices que Rolland qualifie de « fatalité tragique », vaut bien certaines œuvres retenues par Vilar.

Ne craignons pas de l'affirmer, les oublis les plus importants semblent concerner les œN. Pas de Camus donc. Rappelons l'opinion de Marcabru : pas le moindre atome crochu entre Vilar et Camus. Le critique et l'écrivain voient ensemble *Richard 2* au théâtre des Champs Elysées. Camus « était parti avant l'entracte ». Il n'appréciait pas le jeu de Vilar, « le trouvait trop sec, trop froid ». Par la suite poursuit Marcabru, Camus a gardé ses distances « vis-à-vis du TNP » et ne l'a « jamais fréquenté ». <sup>2248</sup> Les contacts ne sont pas rompus pour autant. Vilar relate une entrevue en novembre 1954. <sup>2249</sup> On se livre à un vaste tour d'horizon.

---

<sup>2244</sup> Note à propos de *Don Carlo* de Verdi, août 1969.

<sup>2245</sup> « Journal » février 1951.

<sup>2246</sup> Lettre à A. Vilar, 18-1-1955.

<sup>2247</sup> Op.c Arts, 12-4-1961.

<sup>2248</sup> P. Marcabru, op.c. L'Herne, 111.

<sup>2249</sup> Mo 20-11-1954. (174-5 passim).

Camus annonce une adaptation des *Possédés* de Dostoïevski. Mais il prévient immédiatement : il tient à « en assurer la mise en scène ». D'ailleurs Chaillot est « trop vaste » pour cette œuvre. Et « je n'ai pas commencé » ajoute-t-il. Il n'en a dressé que le plan. Il conseille la lecture de Valle Inclán, « le rôle est pour vous ».

En 1957, Vilar annonce : « Camus doit traduire pour nous *L'Alcade de Zalamea* ». <sup>2250</sup> Mais c'est la traduction de Pillement qu'il jouera. Octobre 1959, il demande une adaptation du *Faust* de Marlowe. Camus se dérobe. Il a un programme « si chargé » qu'il ne peut songer à une « tâche aussi importante ». Et pourquoi ne pas présenter *Le Malentendu* propose Vilar ? Non répond Camus. Cette pièce ne convient ni à « aucune des scènes dont vous disposez », ni même à « l'esprit de votre entreprise ». <sup>2251</sup> Les deux hommes ne parviennent jamais à se mettre d'accord pour envisager une collaboration. Chacun avance tour à tour des prétextes pour écarter la proposition de l'autre. On croit assister à une partie de poker menteur entre eux. Nous avons vu l'auteur de *Caligula* refuser de prendre la place de Vilar à Chaillot. Par droiture très certainement. Mais en se jetant dans une telle aventure, n'a-t-il pas craint de souffrir de la comparaison ? Peut-on oser parler de dépit de sa part ? C'est Vilar qui débauche les meilleurs des acteurs qui lui sont proches : Négroni, Philipe, Casarès. Pas de Sartre ; pas de Ionesco non plus. Ce sont tout de même trois dramaturges contemporains majeurs dont Vilar se prive.

Les spectateurs du TNP déplorent, entre autre, les absences de Calderon, de Genet, de Lorca. Vilar qui s'échine à chercher le « poète » pouvait-il être séduit par le lyrisme flamboyant et l'exubérance incantatoire de la dramaturgie de Genet ? Très certainement les thématiques de celle-ci le déroutent. Le refus chez Genet de toute réalité au bénéfice d'une sorte de rituel de danse macabre au cours de laquelle les protagonistes jouent à être « autres » par une exaltation qui atteint souvent le paroxysme, ne donne lieu, selon la formule de Sartre qu'à « une messe noire », un « théâtre de l'envoûtement » <sup>2252</sup> qui ne débouche que sur la mort. « Une clownerie » sous-titre des *Nègres* que le meneur de jeu Archibald peint comme « une architecture de vide et de mots ». Théâtre de la désespérance, du nihilisme, une vision du monde à laquelle Vilar ne pouvait adhérer.

Quant à Lorca, son nom revient souvent sous la plume de Vilar, dès les premières années de sa pratique. Il le présente comme un de ceux qui ont prouvé la « nécessité des

---

<sup>2250</sup> Op.c. *Arts* 3-4-1957. (TSP 212).

<sup>2251</sup> Mémento, octobre 1959.

<sup>2252</sup> Sartre, op.c. 171.

moyens magiques et incantatoires » du langage dramatique.<sup>2253</sup> Il invite les metteurs en scène à ne pas trop rêver de Shakespeare ou d'Eschyle, car « un autre Lorca, un autre Claudel apparaîtront un jour ». <sup>2254</sup> En 1955, il relit *Mariana Pineda* ; <sup>2255</sup> et encore en 1959, il signale avoir « lu beaucoup Lorca ». <sup>2256</sup> L'auteur de *Noces de sang* n'entre jamais dans sa programmation. On est en droit de s'en étonner. *La Maison de Bernarda Alba* aurait pu y faire bonne figure.

« J'avais relu trois fois *Paolo Paoli* » confie Vilar au sujet de la pièce d'Adamov. D'après ses dires, l'auteur sait qu'elle n'est « guère possible à Chaillot ». Il s'obstine. In fine, « nous ne nous sommes pas convaincu l'un l'autre », ou plus exactement, ils se sont convaincus d'une chose, « nous ne pouvions pas la monter ». Les arguments avancés par Vilar sont des plus surprenants : un échec financier à Chaillot, « c'est grave ». Certes. Mais si tant est que l'échec fût assuré, Chaillot en a connu et en connaîtra d'autres ; « c'est une grave perte de temps » pour une équipe qui court la province, la banlieue... et ne dispose que de « quelques semaines, réduites » pour répéter. La remarque est vérité évidente pour toutes les œuvres ; en cas d'échec, c'est « détruire l'avenir d'un auteur », alors même que par ailleurs Vilar affirme la nécessité de jouer les jeunes dramaturges afin de les familiariser avec les contraintes de la scène. A-t-il eu les mêmes scrupules pour Pichette ? Les connaîtra-t-il pour Gatti ? Nous ne lisons là que propos spécieux. Vilar désire-t-il vraiment réaliser *Paolo Paoli* ?  
2257

*Le Drame du Fukuryu Maru* de Gabriel Cousin est annoncé pour janvier 1960.<sup>2258</sup> « Un auteur nouveau » dont l'œuvre retrace la tragédie vécue par un groupe de pêcheurs japonais qui en 1954 furent victimes des retombées de l'explosion d'un essai de bombe à l'hydrogène. La pièce n'a-t-elle pas été prête à temps ? « Trop important travail de recherche » lit-on en ce même mois de janvier 1960.<sup>2259</sup> La réalisation est différée. Elle ne sera jamais présentée. Il arrive que Vilar se garde des sollicitations. « Il ne s'est jamais laissé piéger par les associations » rappelle S. Debauvais. On lui demande un jour : « pourquoi n'avez-vous pas monté *Boulevard Durand* ? Vilar trouve ce texte « trop directement politique.

---

<sup>2253</sup> Op.c. 1946. (TSP 36).

<sup>2254</sup> Op.c. 1949. (TSP 380).

<sup>2255</sup> Mémento 16-9-1955.

<sup>2256</sup> Lettre à A. Vilar, Lundi de Pâques 1959.

<sup>2257</sup> Op.c. Arts 3-4-1957. (TSP 211. Voir aussi Entretiens Varda et Radio Canada).

<sup>2258</sup> Conférence de presse TNP, 10-9-1959. (CR3 n° 215 et Bref n° 29, oct 1959).

<sup>2259</sup> Bref n° 32, janvier 1960. (C'est Dasté qui crée l'œuvre en 1962).

Un discours. Pas un texte poétique ».<sup>2260</sup> Autre texte refusé *Le Cavalier seul*. Maréchal affirme tenir d'Audiberti « qu'il avait été écrit pour le TNP et que Vilar ne l'avait pas retenu ».<sup>2261</sup> Même *La Nuit tombe* passe à la trappe. Elle devait pourtant succéder à *Macbeth* au printemps 1955 : « Et bien sûr, ce serait *La Nuit tombe* (...) J'ai considérablement avancé » écrit Vilar à Rouvet.<sup>2262</sup> Précédemment nous avons traité des différentes tentatives de réaliser cette œuvre.

Il faut retenir que certains auteurs, et parmi eux bien des jeunes, ont été sous-utilisés, voire écartés. Timoré, Vilar ? Il est dans son époque des dramaturges qui eux aussi traitent des problèmes de la cité ou proposent des pièces de nature à procurer plaisir et divertissement aux spectateurs. D'aucuns méritaient tout autant que d'autres de figurer à l'affiche.

On a souvent fait de Vilar un héritier de Copeau, du Cartel. Encore relativement récemment Abirached souhaite l'insérer dans « une famille d'esprits » dans la lignée « de Copeau, relayé par Dullin et Chancelerel ».<sup>2263</sup> Qu'en est-il exactement à propos du répertoire ?

Prenons le cas de Molière, l'auteur le plus joué par Vilar. On trouve *L'Avare* chez Gémier, Copeau, Baty et bien évidemment chez Dullin. Il s'agit d'une œuvre qui appartient à la tradition de la mise en scène française depuis la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Relevons toutefois qu'à l'image de son maître Dullin, Vilar ne cesse de jouer cette pièce. Toutefois, il est le seul - avec Jouvet, mais avant lui - à programmer *Don Juan*. Chez les uns et les autres on relève nombre d'œuvres comiques de Molière. Plutôt qu'un héritier, Vilar apparaît ici comme un continuateur.

Qu'emprunte-t-il à Dullin ? Shakespeare, bien sûr ; mais nous avons noté combien l'élisabéthain lui est familier lorsqu'il arrive à l'Atelier. Et d'autres - Copeau, Pitoëff - l'ont joué également. Ou encore Aristophane, avec *La Paix*. On peut ajouter *Le Faiseur* ; Pirandello, très présent à L'Atelier tout comme chez Baty et Pitoëff. Un répertoire absent chez les autres animateurs du Cartel, et que Dullin affectionne, les dramaturges du Siècle d'Or : Calderon, Cervantes, Lope de Rueda. Si on complète avec Ben Jonson et Ford, on observe qu'à l'endroit des théâtres baroques de la Renaissance, le maître s'avère ô combien plus éclectique que le disciple. A contrario, Vilar est le seul à remettre en honneur et Corneille et Hugo, totalement oubliés par ses aînés.

---

<sup>2260</sup> S. Debeauvais, entretien Avignon 17-7-1981.

<sup>2261</sup> M. Maréchal, op.c. L'Herne, 150.

<sup>2262</sup> Lettre à Rouvet, 9-12-1954, CR2 n° 56.

<sup>2263</sup> R. Abirached, op.c. L'Herne 211.

Concernant la période 1919-1939, notre étude précédente donnait les résultats suivants :

Œuvres	Copeau		Pitoëff		Baty		Dullin		Jouvet	
Œ R	23	49%	17	16%	16	20%	31	40%	6	13%
Œ N	24	51%	84	84%	57	80%	45	60%	44	87%
Totaux	47	100%	101	100%	73	100%	76	100%	50	100%

Les œN sont majoritaires chez les cinq metteurs en scène considérés.<sup>2264</sup> Ce n'est pas du tout le cas de Vilar. Si Copeau et Dullin sont, parmi les cinq, les plus attachés aux œR, Vilar se révèle plus proche d'eux que des trois autres. Mais il convient de souligner qu'avec ses 58 % d'œR - groupe des cinquante-trois œuvres - et ses 56 % pour le groupe des soixante-quinze œuvres, il les distance nettement : 49 % d'œR pour Copeau et 40 % pour Dullin. La conclusion s'impose : Vilar se montre bien plus attiré par les œR que par les œN. En ce domaine, il n'a pas grand-chose d'un hériter.

---

<sup>2264</sup> Il convient d'observer que le pourcentage d'œN atteint par Jouvet est dû pour moitié à deux seuls auteurs : Romans et Giraudoux.

## **Chapitre 4**

Essai de typologie du répertoire selon Vilar.





Lorsqu'il traite de son répertoire, Vilar fait très souvent allusion à une série de thèmes. Ici, il parle de « pièces noires » ; là, il affirme que telle œuvre ressortit à celui de l'amour, ou encore du divertissement ; plus loin il s'agit d'une dramaturgie qui présente « un problème de la cité ». Lesdits thèmes ne se chevauchent pas forcément dans la durée. L'un d'eux peut s'effacer, un nouveau apparaître. Il arrive aussi – rarement certes – que Vilar fasse glisser une œuvre d'une catégorie à une autre.

Quand il répond à Sartre, nous l'avons vu lui expliquer l'importance du rôle du metteur en scène. Le travail de ce dernier permet d'éclairer l'œuvre de façon telle qu'elle puisse mettre en lumière un problème de société actuel et offrir une leçon au spectateur d'aujourd'hui. Cette remarque induit que le sens de l'œuvre n'est pas univoque, mais au contraire affirme sa plasticité. En ce domaine de la polysémie, il n'est pas superflu de faire référence à la théorie d'Eco, relayée par Barthes. Selon Eco, l'œuvre d'art constitue un message « fondamentalement ambigu » parce que porteur d'un large éventail de « possibilités interprétatives » : c'est ce qu'il nomme « l'œuvre ouverte », ouverte à une série de « lectures possibles ».<sup>2265</sup> Barthes parle lui d'œuvre « plurielle ». Tous les textes sont « polysémiques ».<sup>2266</sup> Il explicite ce point de vue suite à sa controverse avec Raymond Picard à propos de son essai *Sur Racine*. Toute œuvre littéraire comporte deux sens : le sens « littéral de l'énoncé » et le sens « symbolique », lequel toutefois ne saurait contredire le premier. C'est ce qui le prédispose à l'ouverture.<sup>2267</sup>

*Le Cid* n'est-il qu'un « poème d'amour » et *L'Avare* une pièce à la lisière du vaudeville comme nous allons le voir infra ? Toute mise en scène est un choix pour ne pas dire un parti pris. Des praticiens comme Gémier et Juvet le confirment. En étant « strictement docile » à un texte il est « d'innombrables façons » de le présenter et toutes peuvent être « excellentes » dit le premier.<sup>2268</sup> Quant au second, il déclare que « toute pièce de théâtre est inépuisable » car un chef-d'œuvre est « sans fin ».<sup>2269</sup>

Ces quelques remarques faites, il ne reste plus qu'à cheminer au plus près des appréciations de Vilar pour tenter cette classification.

---

<sup>2265</sup> U. Eco, *L'œuvre ouverte*, 9-81-35.

<sup>2266</sup> R. Barthes, *Essais critiques*, 8.

<sup>2267</sup> R. Barthes, *Critique et vérité*, 50.

<sup>2268</sup> F. Gémier, *Le Théâtre*, 39.

<sup>2269</sup> L. Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, 155.

#### 4.1. Les pièces noires

« Cela avait commencé par Strindberg », par cet homme « infernal » et ses « sorcières crochues » rappelle Vilar déjà cité.<sup>2270</sup> *La Danse de mort* nous fait assister à une lutte sans merci entre le capitaine et son épouse Alice enfermés dans une forteresse sur une île. Au terme de vingt-cinq ans de vie conjugale, l'un ne peut envisager de préserver l'intégrité de son moi qu'en anéantissant l'autre, comme s'ils appartenaient à une « race maudite » confie l'épouse à son cousin Kurt. On retrouve ici une situation identique à celle de *Père*, que Strindberg qualifiait de « luttas des cerveaux ». Après une vie conjugale tourmentée, le Monsieur d'*Orage* n'aspire qu'à la paix. Même quand le passé resurgit momentanément, il ordonne à sa bonne de fermer stores et fenêtres afin que « les souvenirs dorment en paix ». Solitude, réclusion, tout se fige dans l'attente de la mort. Dramaturgie finale de Strindberg, ces œuvres qualifiées de « pièces intimes » proposent un univers carcéral, une sorte de huis-clos où seul s'épanouit l'échec. Echec complet de toute vie, noirceur poussée jusqu'au paroxysme. Le malheur « ne rappelle jamais que l'espoir existe aussi ».<sup>2270</sup>

Créée par Copeau, *Césaire* conte elle aussi le combat entre deux êtres, deux pêcheurs isolés sur une île. Leur rivalité, ancienne, vient du fait qu'ils ont été amants d'une même femme. Césaire, qui possède la « puissance de l'esprit » - sous-titre de la pièce – celui qui sait « raisonner » harcèle Benoît et tente de le déposséder de ses souvenirs heureux d'avec Marie-Rose. Mais Benoît parvient à le frapper à mort avec un landier. « Je vais être de nouveau comme avant » conclut-il, soulagé et débarrassé de cet ennemi qui possédait « la force de dix diables ».

Dans *Un Voyage dans la nuit*, Christiansen propose lui aussi une affaire de vengeance. Vadler a violé Inger « la pure », l'amie de Nils. Cynique, le violeur les harcèle : au procès, il prétend qu'elle était consentante. « Il voulait tuer nos sentiments » confie Nils qui, excédé, assassine Vadler. Il estime ne pas avoir commis d'iniquité. Comme Antigone, il a seulement « transgressé la loi des hommes ». A sa sortie de prison, il retrouve Inger fiancée à un autre homme : « la solitude était intolérable. Désespéré, Nils croit faire « un voyage dans la nuit » et se donne la mort. Telle est la fable destinée à ceux pour qui le théâtre n'est pas qu'un « divertissement », mais aussi « un plaisir douloureux de l'intelligence et du cœur » prévient Vilar.<sup>2271</sup>

---

<sup>2270</sup> Bref n° 48, juil-août 1961. (TSP 456).

<sup>2271</sup> Op.c. oct. 1944. (TSP 406).

Rivalité encore entre deux frères et jalousie dans *Les Voix* de Marc Bernard. Dans la campagne de Tarragone vit une famille de propriétaires terriens composée de la mère et de ses deux fils, Vicens et Euric. Faisant allusion à une vieille coutume catalane qui veut que la nuit venue, des hommes hurlent des horreurs sous les fenêtres de leurs ennemis, la mère est en proie à des rêves nocturnes prémonitoires : elle voit Euric mort. Celui-ci, censé poursuivre des études, mal dans son être, a parfois une conduite répréhensible, surtout depuis que son frère a épousé Martha dont il était lui secrètement amoureux depuis l'enfance. Martha est sommée par son mari de se prononcer : « c'est Euric que j'aime ». Vicens tue son frère. Agenouillée devant la dépouille de son enfant, la mère le recouvre de son ample mante noir. La prémonition s'est vérifiée. Il règne dans cette œuvre une incontestable atmosphère à la Lorca. On ne peut pas ne pas songer à *Noces de Sang*. Mais *Les Voix* n'atteint pas la même intensité dramatique.

Vilar avait songé présenter *La Terrasse de midi* dans la Cour d'Honneur, « mais sa facture appelait le huis-clos ».<sup>2272</sup> Nous sommes dans un hôtel de Haute-Provence. Le jeune Jean y rejoint sa mère en vacances. Il est en révolte contre elle qui, après avoir bafoué son mari, l'a poussé au suicide avec la complicité de son amant. Pour la provoquer et susciter ses remords, il joue devant elle avec quelques amis la pièce autobiographique qu'il a écrite. Une situation donc proche d'*Hamlet*, volonté d'ailleurs clairement exprimée par Clavel : « je me suis demandé (...) ce que pouvait devenir le personnage d'Hamlet dans le monde moderne ».<sup>2273</sup> Bien confuse, l'intrigue frôle très vite le mélodrame, à l'orée du boulevard - avec l'incontournable trio, le mari « cocu de cinq à sept » - nourrie d'un psychologisme amoureux qui vire au pathos. « Une pièce noire » écrit Beigbeder, dans laquelle Clavel a bien du mal « à ne point être cérébral ».<sup>2274</sup> Alors, une option par amitié ? Par reconnaissance envers celui qui a su solliciter certains mécènes ? On reste un rien perplexe devant ce choix de Vilar, lui qui réclame le « poète ».

*L'Invasion* illustre l'échec de toute tentative humaine - on pense à Sisyphe. La pièce appartient à la première veine de la dramaturgie d'Adamov, celle qu'il qualifie de « pièces métaphysiques » et à propos desquelles il émettra par la suite de sérieuses réserves. Jean disparu, sa sœur Agnès et ses amis Pierre et Tradel essaient d'organiser et de classer les écrits qu'il a laissés. Mais cette tentative désespérée sème très vite la discorde entre eux et cause l'éclatement du groupe, le suicide de Pierre. Elle est condamnée à l'échec. « Le refus de

---

<sup>2272</sup> Op.c. 1950. (TSP 444).

<sup>2273</sup> M.Clavel, Note de présentation de La Semaine dramatique d'Avignon, sept. 1947.

<sup>2274</sup> M. Beigbeder, *Le Parisien Libéré*, 7 et 8-9-1947.

la vie » ou « son acceptation béate aboutissent tous deux à l'échec inévitable » écrit Adamov.<sup>2275</sup>

Au début, « les pièces noires : il y avait deux Strindberg » confie Vilar en 1966,<sup>2276</sup> un dramaturge découvert au temps de La Roulotte. « Tout de mes goûts, de mes origines » dit-il aurait dû l'incliner à le remiser dans « [sa] bibliothèque ».<sup>2277</sup> Mais c'était « le théâtre de l'époque », comme un « besoin physiologique ». Curieusement, il y ajoute son *Don Juan* de 1944 : « je ne l'ai pas joué gai, parce que la pièce ne l'est pas particulièrement ». Ce sont là des pièces que « je choisissais » par rapport « à cette ambiance dans laquelle nous vivions alors », l'ambiance 1943-1944 de Paris.<sup>2276</sup>

La carrière de Vilar démarre donc avec ce type de répertoire, celui des « sorcières crochues » ; dans un temps de misère morale, de désolation, de l'Occupation ; c'est aussi encore la période noire de sa propre vie : « ton monde était fermé, obscur, tragique » lui rappelle Varda en évoquant cette époque.<sup>2276</sup> Tout comme son répertoire. La leçon d'Artaud qui propose « la trinité de l'angoisse, du mystère et de la mort » Vilar l'apprécie alors. Elle exprime « le cri douloureux, le cri d'effroi » dans la perspective dionysiaque du théâtre.<sup>2278</sup> Ce type de dramaturgie prend fin avec l'arrivée de Vilar au TNP. Nous l'avons entendu affirmer que désormais il ne jouera plus *La Danse de mort*. Toutefois, on doit joindre à cette catégorie d'œuvres trois pièces proposées sur la scène du Récamier : *Les Bâtisseurs d'empire*, *La Dernière bande* et *Lettre morte*.

---

<sup>2275</sup> A. Adamov, « Ici et maintenant », in *La Parodie et L'Invasion*, 18.

<sup>2276</sup> Op.c Varda.

<sup>2277</sup> *Bref* n° 33, fév. 1960.

<sup>2278</sup> Op.c. 1949. (*TSP* 47).

## 4.2. Le répertoire de l'amour

Lors du débat avec Sartre, nous avons entendu Vilar affirmer que le thème de l'amour est nécessairement populaire dès lors qu'il concerne tout un chacun. Ce thème est présent bien avant le début du TNP, à Avignon, avec *Le Cid*. On a coutume de considérer cette œuvre comme « l'apologie vertueuse » de l'honneur et du devoir. Non rétorque Vilar, elle constitue « notre plus grand poème d'amour ».<sup>2279</sup> Rodrigue et Chimène s'aiment ; n'oublions pas que l'Infante est amoureuse de Rodrigue et Don Sanche amoureux de Chimène : l'amour est au cœur de l'intrigue. « Une maîtresse que son devoir force à poursuivre la mort de son amant qu'elle tremble d'obtenir », c'est *Le Cid* selon Corneille.<sup>2280</sup> Les brigues politiques dans les coulisses du pouvoir vont contrecarrer les amours de Chimène et de Rodrigue. Voici que le devoir de l'honneur s'interpose sur le chemin de leur idylle : « le poursuivre, le perdre, et mourir après lui », telle est la résolution de Chimène. Chez les héros de Corneille observe Vilar, les « richesses du cœur » ne sont pas que le courage, mais encore « la courtoisie, la tendresse, la dignité dans la douleur ».<sup>2281</sup> Si cette histoire « d'un grand amour » de deux jeunes êtres à « l'orée de leur vie » constitue selon lui « notre *Roméo et Juliette* »,<sup>2281</sup> in fine chez Corneille l'issue en est heureuse. Mais pensons tout de même aux amours déçus de l'Infante et de Don Sanche que ce dénouement provoque.

Toutefois, il n'est pas interdit d'envisager *Le Cid* sous un aspect politique. Les affrontements qui divisent deux factions rivales parce que toutes deux aspirent à la reconnaissance royale ne sont pas qu'une anodine péripétie. Ce sont eux qui se trouvent à l'origine des obstacles rencontrés par les amoureux. D'ailleurs Vilar lui-même oublie volontiers « le poème d'amour » lorsque les circonstances l'exigent. Fin 1951, dans sa réponse aux attaques du sénateur Debû-Bridel contre le TNP, il lui rappelle qu'au jour même de ses accusations, la troupe se produisait en mission officielle dans un pays qui « ne nous a pas toujours portés dans son cœur » - l'Allemagne. Elle remplissait là-bas « une mission de propagande française « grâce au *Cid* », pièce dont « chacun sait qu'elle exalte le sens de l'honneur français ».<sup>2282</sup> Même s'il a pris le parti de jouer le poème d'amour, nous avons là une belle illustration de la polysémie d'un texte et de la théorie d'Eco.

---

<sup>2279</sup> *Arts*, 7-5-1952.

<sup>2280</sup> « Examen du *Cid* », 1660.

<sup>2281</sup> Conférence, « Les lundis dramatiques » de G. Lerminier, avril 1950. (cf conférence dans les pays d'Europe du Nord, février-mars 1950).

<sup>2282</sup> Lettre ouverte à M. Debû-Bridel, janvier 1952. (*Mo* 278).

Nous retiendrons dans ce thème *L'Ecole des femmes*. Arnolphe, l'archétype du barbon amoureux fait montre d'une misogynie à toute épreuve : une femme est une menace constante, dépensière et volage. « Pour n'être point sot » comme les maris cocus dont il se gausse et s'éviter pareille déconvenue, il a imaginé un subterfuge. Sa future épouse Agnès a été confiée dès l'âge de quatre ans à un couvent. A l'écart du monde, ignorante de tout, elle ne pourra être que sotte et ingénue. Précisément, la candeur d'Agnès se retourne contre Arnolphe. Elle lui oppose la franchise. Comme l'Angélique de *George Dandin*, elle va découvrir l'amour, le droit d'aimer, la liberté d'aimer. La sincérité du sentiment amoureux triomphe du barbon despote.

Cette revendication de la sincérité amoureuse conduit à Marivaux chez qui bien souvent marquises et comtesses, devenues veuves après des mariages convenus, font preuve d'une très grande circonspection avant d'envisager une nouvelle aventure. Dans *Le Triomphe de l'amour*, en possession d'un trône jadis usurpé, Léonide, princesse de Sparte, entend rendre la couronne à son héritier légitime Agis. Elle est devenue amoureuse de celui-ci, élevé en secret par le philosophe Hermocrate et sa sœur Léontine. Déguisée en homme, Léonide/Phocion s'installe chez le philosophe, prétend aimer tour à tour Hermocrate et Léontine par le biais du travestissement, ce qui lui laisse tout loisir pour conquérir Agis. Elle use ainsi de tous les masques de la séduction pour vaincre les obstacles qui contrecarrent son projet, soudoie les valets d'Hermocrate : « je n'ai point de scrupules » avoue-t-elle, avant de confier à Agis séduit : « j'ai tout employé pour abuser des cœurs dont la tendresse était l'unique voie pour obtenir la vôtre ». Justifié au nom de la pureté de son amour, le jeu est cruel, le comportement machiavélique, empreint de cynisme.

La comtesse de *L'Heureux stratagème* aimait Dorante. Elle le délaisse au profit du chevalier Damis qui en tenait pour la marquise. Celle-ci mène le jeu. Elle invente un stratagème : Dorante doit feindre de l'aimer. Prise à son propre piège, la comtesse jalouse revient vers Dorante, le chevalier retrouve la marquise... Avec de la part des valets un jeu homothétique à celui des maîtres. « L'intrigue est bâtie suivant la formule complexe du chassé-croisé » observe Deloffre.<sup>2283</sup> Peinture de la jalousie et de l'inconstance : « quel abus que la sotte fidélité » décrète la comtesse.

Un jeu, mais un jeu sérieux pour Marivaux dont l'invariante thématique reste le dévoilement de la sincérité et de l'authenticité du sentiment amoureux et donc de la quête du bonheur. Pour y parvenir, pour arracher les masques du mensonge et de la tromperie, tous les

---

<sup>2283</sup> F. Deloffre, « notice », Marivaux, *Théâtre complet* 2, 42.

stratagèmes sont permis. La fin justifie les moyens. « Les jeux du cœur sont toujours cruels » note Vilar à son propos. Sous « ces habits dorés » frémissent des « chairs sensuelles ». Une dramaturgie où tout - « désirs mortifiés, défaites absolues » - est combat. Si Dieu existe, « Marivaux n'en a cure » : c'est dans « le cœur de l'homme » que l'homme trouve « son destin ». « Tendre Marivaux ? » poursuit-il ; « allons donc : cruel. Implacable Marivaux ».<sup>2284</sup> Très souvent, les femmes mènent le jeu, elles qui préfigurent la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses*. Elles ne veulent plus s'engager sans savoir, car amour et mariage ne sont pas synonymes. Il y a là une forme de contestation sociale face aux mariages convenus. L'amour est affaire grave chez Marivaux. Il n'est plus le ressort de l'intrigue, il devient le sujet. On est bien loin ici du contresens commis à son endroit de « marivaudage » notion dépréciative synonyme de sentimentalisme et de badinage précieux, d'afféterie qui a conduit Voltaire à ne voir en lui qu'un « petit maître ». Tous les metteurs en scène contemporains, de Vilar à Vitez en passant par Planchon et Chéreau ont souligné la modernité et la densité de cette dramaturgie. S'il est vrai comme l'affirme H. Lagrave que l'amour constitue « ou peu s'en faut l'unique sujet » du théâtre de « la première moitié du XVIII<sup>ème</sup> siècle »,<sup>2285</sup> avec les deux Marivaux, Vilar n'a pas manqué ce rendez-vous.

L'amour est au centre de *La Folle journée*. Figaro, le valet du compte Almaviva - qui occupe la charge de corregidor d'Andalousie - et Suzanne, camériste de Rosine, se préparent à convoler en justes noces. Mais il y a de la mélancolie et du « change », pour user du terme de Corneille, dans l'air ambiant. Blasé, le comte tente de courtiser Suzanne. Délaissée, la comtesse « languit » et voudrait bien reconquérir son volage époux. Marceline en pince pour Figaro. Et Chérubin, le page du comte, une des pièces maîtresses de l'intrigue, mélange d'innocence enrubannée de l'enfance et de sensualité virile de l'homme en devenir, papillonne de la comtesse à Suzanne et soupire après elles. « Une œuvre alerte » juge Vilar et qui ne vaut que par « sa vivacité d'esprit ».<sup>2286</sup> Une pièce révolutionnaire ? Non. Ce que « nous jouons nous » c'est « l'intrigue amoureuse, la comédie galante » précise-t-il. Cette pièce « n'est pas une pièce à thèse ».<sup>2287</sup>

Vilar en finit avec le XVIII<sup>ème</sup> par Crébillon fils. Dans cette « parade amoureuse »<sup>2288</sup> il définit ainsi *Le Hasard du coin du feu* - contrairement à la situation de *La Nuit et le moment*, c'est l'homme qui est conduit là où la femme entend le mener. En l'absence de son

<sup>2284</sup> *Bref* n°9, 15-12-1955. (Voir aussi « Marivaux le cruel » *TSP* 408-9).

<sup>2285</sup> H. Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, 506.

<sup>2286</sup> *Tableau de service*, 11-1-1957, 98.

<sup>2287</sup> *Bref*, n° 1, déc. 1955. (Nouvelle série).

<sup>2288</sup> *Les Nouvelles littéraires*, 9-12-1965.

amie la marquise, Célie va enfin pouvoir mettre en place le jeu de la séduction pour lui ravir son amant, le duc de Clerval. Il ne lui reste plus qu'à inventer un stratagème pour détourner les soupçons de la marquise : elle se choisira un courtisan-alibi. « Une femme se trouve être l'égale de l'homme » ; elle est déjà une « femme moderne », <sup>2289</sup> et Crébillon bien le contraire d'un « écrivain mineur méprisé » <sup>2290</sup> déclare Vilar. Alors qu'il avait proposé avec cette œuvre « un rendez-vous de charme », entendant « secouer le conformisme », la critique n'a perçu que « froide logique » ou « libertinage amoureux ». <sup>2291</sup>

Parce qu'il tient Crébillon fils pour « un aussi grand homme de théâtre que le Musset d'*Un Caprice* ou de *Badine* », <sup>2292</sup> Vilar offre la transition pour aborder *Les Caprices de Marianne* et *On ne Badine pas avec l'amour*. La situation initiale de la première œuvre n'est pas sans rappeler celles de certaines pièces de Molière : la jeune Marianne est mariée à Claudio, un vieux barbon cacochyme. Mais la similitude s'arrête là. Comme dans *On ne badine pas avec l'amour*, chez Musset les issues sont tragiques et l'amour prend le tour d'un mauvais jeu cruel. On joue avec la pureté du sentiment amoureux des ingénus sincères dont on fait des victimes de stratagèmes pour le moins inélégants. Par un soudain revirement, la chaste Marianne veut bien d'un amant, mais elle opte pour Octave. Se croyant trahi par son ami, le tendre Coelio s'offre aux armes des spadassins au service de Claudio. Et la complicité entre Camille et Perdican conduit au suicide l'innocente Rosette réduite au rôle « d'appât ». « Musset-le-débauché » se présente comme « l'immoralité du XIX<sup>ème</sup> siècle » conclut Vilar. <sup>2293</sup>

Où placer sinon dans cette catégorie *Pasiphaé* ? Dans ce « poème dramatique » où rien ne se passe, Pasiphaé est en attente. Elle attend avec sérénité le jugement des hommes. Contrairement aux Pasiphaé antiques culpabilisées et qui rendent responsable Minos de la vengeance de Poséidon pour n'avoir pas tenu ses engagements envers le dieu de la mer, celle de Montherlant assume son acte. Elle revendique le droit d'aimer qui bon lui semble, se refusant à n'élire que « les hommes ». Ce qu'elle désirait, elle « [l'a] exécuté », ce soir, « dans la machine de Dédale ». La transgression devient un droit.

Féerie mise à part, Vilar qualifie *Le Triomphe de l'amour* de « *Songe d'une nuit d'été* à la française ». Dans cette pièce de Shakespeare, Cupidon fait flèches de tous bois. Athènes se prépare à célébrer les noces de Thésée avec Hippolyta, la reine des Amazones - nous

---

<sup>2289</sup> *Le Monde*, 30-11-1965.

<sup>2290</sup> *Le Nouvel Observateur*, 29-11-1965.

<sup>2291</sup> *Les Nouvelles littéraires*, 9-12-1965.

<sup>2292</sup> « Vilar parle » *Arts*, 15 -12-1965 (TSP 115).

<sup>2293</sup> « Musset-le-débauché », note, 1952.



sommes vingt ans avant la période où Racine situe *Phèdre*. Et aussi celles de Démétrius avec Hermia. Mais tout se complique : Hélène aime Démétrius qui aime Hermia qui aime Lysandre... Qui plus est, tout ne va pas pour le mieux entre Obéron et Titiana, roi et reine des fées. La nuit tombe. Les quatre amants ont gagné en couples un bois voisin. Le monde des elfes reprend ses droits et la lune préside à tous les caprices d'Eros. Un sommeil magique gagne les amants. Acolyte d'Obéron, Puck verse au hasard et à contretemps des filtres d'amour. Ce ne sont plus que méprises réciproques : c'est ainsi que Titiana devient amoureuse d'un âne. La réconciliation entre elle et Obéron sonne l'heure de l'harmonie retrouvée entre les mortels : bonheur parfait pour les trois couples. Pour fêter ces noces, quelques artisans de la ville, emmenés par Bottom, ont constitué une troupe de comédiens qui va interpréter devant la cour le drame des amours de *Pyrame et Thisbé* d'Ovide. Vilar voit là une « pièce sensuelle » à la manière de *Antoine et Cléopâtre* plutôt qu'une « pièce d'amour à la *Roméo et Juliette*, dans laquelle Shakespeare se livre à « une cruelle satire de l'amour et des folies du cœur ». Les princes sont grecs, les artisans anglais, Obéron et Titiana viennent de Germanie, Puck est scandinave, une authentique « pièce-mosaïque ».<sup>2294</sup>

C'est avec *Phèdre* que se clôt ce thème. Mais un amour coupable, non partagé. Phèdre aime son beau-fils Hippolyte qui ne l'aime pas et qui aime Aricie. Un amour tragique : que de morts en son nom : Ariane, Oenone, Hippolyte, Phèdre enfin. Les protagonistes ne gouvernent pas leurs sentiments. « La fille de Minos et de Pasiphaé » n'est qu'une victime expiatoire des fautes de ses ascendants, écrasée par la volonté des dieux. Ayant joué Corneille, Marivaux, Beaumarchais, Molière, Claudel ou encore Hugo, « il était normal » confie Vilar de monter un auteur « qui passe au jugement de l'intelligentsia française pour le tragique par excellence ».<sup>2295</sup> Quel aveu et quel enthousiasme ! Peut-on encore parler de choix, ou plutôt de devoir ?

---

<sup>2294</sup> *Bref* n° 30, nov. 1959.

<sup>2295</sup> *Bref* n° 11, déc. 1957.

### 4.3. Le répertoire du divertissement

Fête féérique, *Le Songe d'une nuit d'été* eût pu fort bien s'inscrire dans cette rubrique. Vilar parle de « fantaisie lunaire », de « divertissement un peu glacé ».<sup>2296</sup> Ainsi sont affirmées une fois encore les possibilités polysémiques d'une œuvre.

*Scruples* d'O. Mirbeau, l'auteur des *Affaires sont les affaires* arrive très tôt dans le répertoire de Vilar. Après avoir épuisé tous les métiers honorables, un sieur élégant flanqué de son valet s'est fait voleur pour avoir compris que cette profession était « l'unique ressort de toutes les activités humaines ». Surpris par sa victime, l'un et l'autre se livrent à des assauts de civilités et d'excuses réciproques jusqu'à la pointe finale. Quand le voleur s'apprête à partir par la fenêtre, le volé invite ce « cher monsieur » à sortir par la porte : « c'est vrai. Excusez-moi. L'habitude », conclut l'aigrefin. Une pochade fort plaisante, sans prétention menée d'un rythme alerte et vif.

*La Calandria* se présente comme « un des échantillons du théâtre italien du XVI<sup>ème</sup> siècle » qui plus est « excellente pièce comique ».<sup>2297</sup> Après avoir été enlevé par les Turcs, le jeune Lelio parcourt l'Italie à la recherche de sa sœur Santilla. A Rome, il devient amoureux de Fulvia, la jeune épouse du vieux Calandro. Lelio se déguise en femme pour ne pas éveiller les soupçons du barbon, lequel s'éprend du travesti. Le valet de Lelio note que mari et femme « se pâment d'amour pour le même objet », tandis que la servante de Fulvia annonce que sa maîtresse se meurt d'impatience dans l'attente de « compter les solives » avec son Lelio. Dès lors, rebondissements, imbroglios se succèdent dans une complexité d'intrigue rare : une fille déguisée en homme, son frère vêtu en femme, on a parfois deux Lelio, deux Santilla ; un mari cocu enfermé dans un coffre, jusqu'à l'heureux dénouement de ce vaudeville libertin. La conclusion de *L'Avare* dit Vilar n'est qu'un « démarquage pur et simple » de cette farce burlesque.<sup>2298</sup>

Un docteur imbécile, une belle jeune femme, un amant fougueux, un moine entremetteur, tels sont les ingrédients de *La Nouvelle mandragore*, magnifique fable comique malheureusement gâtée par les longues digressions qui en rompent le rythme et freinent la vivacité. Riche et sot, Nicia, docteur florentin ne peut avoir d'enfant avec sa jeune épouse Lucrèce, fidèle et vertueuse. Arrive de Paris Callimaque, jeune Toscan à qui on a vanté les grâces de Lucrèce. On fait de Callimaque un médecin célèbre formé en France et qui connaît le remède. La jeune femme doit prendre une décoction de mandragore. Mais la potion est

---

<sup>2296</sup> Bref n° 30, nov. 1959.

<sup>2297</sup> *Education et Théâtre*, n° 7, mai 1951.

<sup>2298</sup> *Pneumatique à un auteur*, 1952. (TT 134).

mortelle pour le premier homme qui troussera la belle. Lucrèce refuse. Le moine Timoteo parvient à la convaincre : il lui suffit de coucher avec « la première vadrouille venue ». On sacrifiera un balourd pris au hasard dans la rue. Voici le stratagème en place. Il ne reste plus à Callimaque, le blondin à nouveau déguisé, qu'à purifier le réceptacle.

Dans Londres du début du XVII<sup>ème</sup> siècle, *La Fête du cordonnier* peint le grouillement urbain : treize tableaux au cours desquels s'enchaînent les péripéties mêlant tous les groupes sociaux. Sont là la corporation des cordonniers conduite par le patron Simon Eyre, le noble Lincoln, le bourgeois lord-maire de la ville... Lacy, neveu et protégé de Lincoln, s'il n'est pas tout à fait un vaurien ne vaut pas grand-chose. Tour à tour aventurier, nommé commandant d'un régiment, déserteur, « plus fier qu'un dindon », il se fait cordonnier pour fuir le combat. Rose, fille du lord-maire en est amoureuse. Eyre achète une cargaison de produits exotiques, fait fortune et devient le nouveau lord-maire. Malgré l'opposition des familles, Rose et Lucy se retrouvent et avec la complicité de Eyre, se marient en secret. Arrivée du roi, invité du lord-maire. Tout ce monde se retrouve pour préparer le festin et participer aux réjouissances dans la liesse générale :

« Les cordonniers sont pires que les évêques,  
tous les lundis, ils font la fête ».

Ce tableau d'une société vaut avant tout par le tour picaresque, un ton un rien polisson et la vivacité des enchaînements.

Autre fresque picaresque, mais à un degré de truculence supérieur, *Les Lumières de Bohème*, « une extravagance » dit Valle Inclán en quinze tableaux que l'on pourrait sous-titrer « vie et mort d'un illustre poète inconnu ». A Madrid, à l'époque des grèves d'après 1930, le vieux poète anarchiste Max, « aveugle comme Homère » traîne de rue en rue en compagnie de son inséparable « chien fidèle » l'écrivain raté Don Latin. De tribulations en tribulations, il finit sa vie misérablement de faim et de froid. Son ami Latin dépouille son cadavre, ses dernières pesetas. A travers ces tranches de vie, Valle Inclán nous promène dans un univers interlope où grouillent dans les bas-fonds de Madrid artistes ratés, petits truands, rapins, péripatéticiennes, le tout surveillé de près par la guardia civil toujours prête à sanctionner. Tout un monde minable, authentique lumpen anarchisant. Déformation grotesque de la réalité, exagération du trait appuyé, dérision de l'Espagne, un pittoresque qui n'est pas sans rappeler le baroque débridé du Siècle d'Or avec ses picares, ses hidalgos désargentés aux illusions perdues et ce, autant que puisse en attester la traduction, dans une langue verte féroce et satirique, parfois somptueuse.

Le sujet de *Turcaret* : un financier sans scrupules, riche fermier général un rien naïf, se fait plumer par une baronne, jeune veuve qui joue les coquettes. Elle s'est entichée d'un écornifleur de chevalier, sorte de gigolo qui vit à son crochet et à son tour la déleste des richesses reçues, alors même que Frontin, valet et homme de confiance du chevalier, s'ingénie à ruiner son maître. Tel est le canevas imaginé par Lesage, et tels sont les maillons successifs de la circulation des fortunes. A l'extrémité de la chaîne, Frontin, passé es-maître en escroquerie, tire les marrons du feu : « Après quelque temps de fatigue et de peine, je parviendrai enfin à un état d'aise ». Il dispose au dénouement d'une somme rondelette, pas moins de quarante mille francs : « voilà le règne de monsieur Turcaret fini ; le mien va commencer ». Frontin est le parangon idéal de la définition du valet proposée par Lesage dans *Gil Blas de Santillanne*.<sup>2299</sup> Tucaret reste une satire féroce de l'univers de la finance dans lequel grouillent intrigants et faiseurs d'affaires. Mais Vilar ne force pas le trait. Il voit l'œuvre comme un divertissement, « une comédie impitoyable et gaie sur l'argent, les financiers... et le reste ».<sup>2300</sup> Ou encore le plus beau « ramassis de coquins qui se puisse trouver », œuvre qui « annonce Beaumarchais ».<sup>2301</sup>

*Les Rustres*, un groupe de solides bourgeois, marchands faits pour s'entendre, se montrent volontiers bougons, grincheux, despotes, un rien épais de corps mais aussi d'esprit dès lors qu'il s'agit de traiter avec leurs épouses jugées volontiers sottes et dépensières.

Ce qui plaît à ces dernières, c'est « suivre la mode » ; ce qui leur manque, « un brin de jugeote ». Enjouées, espiègles, revendicatrices, elles sont toujours prêtes à s'opposer à la tyrannie masculine. Lucietta, fille de Lunardo, est promise à Filippeto, fils de Maurizio : un mariage arrangé. Mais il leur est interdit de se fréquenter avant les noces : les rustres ont de la morale et des principes. Le sujet est mince. Les épouses trament une cabale pour permettre ces rencontres souhaitées par les jeunes gens. Mollien et Vilar choisissent « le divertissement » à l'état pur, alors que l'on pourrait mettre l'accent sur la satire sociale, opter même pour un parti-pris pro-féministe. Cette pièce a « la netteté, la limpidité et l'enjouement d'une œuvre du XVIII<sup>ème</sup> siècle » précise Vilar.<sup>2302</sup>

---

<sup>2299</sup> « Le métier de laquais n'a que des charmes pour un garçon d'esprit (...) Il commence par étudier son maître. Il se prête à ses défauts, gagne sa confiance et le mène ensuite par le nez ». (Editions G.F. 2008).

<sup>2300</sup> Lettre aux associations, *Bref* n°39, oct. 1960. (*TSP* 357).

<sup>2301</sup> *Arts*, 18-1-1961.

<sup>2302</sup> *Tableau de service*, printemps 1961, 113.

Comédie encore, *Ce Fou de Platonov* : « Tchekhov, tout comme notre Molière, est un farceur ».<sup>2303</sup> L'histoire de Michel Platonov, instituteur de village qui s'est résigné à la médiocrité de la vie provinciale, prête à rire. Sorte de Don Juan idolâtré par sa candide épouse, la veuve d'un général décide de le conquérir ; la belle-fille de celle-ci s'offre à lui. Brillant et veule, il va de l'une à l'autre au hasard des circonstances. Bien évidemment, de tels comportements provoquent quelques catastrophes, dont sa propre mort : « mais pourquoi ? » « Le dérisoire est ici l'instrument de la farce ». Les pièces de Tchekhov « sont drôles, elles se moquent, elles sont vives ». Ce sont des « comédies », il ne faut donc pas les jouer « doloristes ».<sup>2304</sup> On sait que c'était là le point de vue de Tchekhov et qu'il lui est arrivé de ne pas partager celui de Stanislavski qui optait pour l'interprétation de drames réalistes ; interprétation retenue également par les Pitoëff père et fils. Autre exemple de la théorie de l'œuvre ouverte.

Peuvent être classées dans le thème du divertissement des pièces comme *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, *Shéhérazade*, *Génousie*, *Loin de Rueil*. Mérimée conte avec malice les rapports entre le vice-roi du Pérou et une actrice légère dont il est épris, laquelle révèle être une véritable diablesse ensorceleuse qui le mène comme un pantin et voit tous ses caprices satisfaits : « cette fille fait de moi ce qu'elle veut », se lamente-t-il. Supervielle réunit dans une intrigue de son cru quatre personnages des *Mille et une nuits* : Shéhérazade, Shariar, Shazenian et Dinarzade. Il échafaude une féerie, « un ravissement » à partir des querelles entre les deux frères sultans, alimentées par le jeu de leurs acolytes féminines.

A partir du récit de Queneau *Loin de Rueil*, Pillaudin élabore un livret sur lequel Jarre dispose une musique de poésie faubourienne. « Une comédie musicale, œuvre sur le cinéma et ses pouvoirs »,<sup>2305</sup> précise Vilar. Sur la place de la ville, un cinéma, Le Rueil-Palace, un bistrot, « Au Poléon ». Dans les années vingt-trente, servantes et garçons taquinent les rêves du quotidien dans une atmosphère à la fois drôle et dérisoire : univers onirique peuplé de fantômes et de midinettes qui s'évadent par le cinéma. Le héros, Jacques L'Aumône quitte Rueil, devient tour à tour savant, dresseur de puces et vedette à Ollivoude.

Quant à *Génousie*, l'œuvre trouve son argument à partir d'un travail sur le langage : jeux de mots, créations verbales, réponses incongrues, quiproquos – le résultat fait penser parfois à Tzara. Obaldia invente le « génousien ». Cette accumulation fantaisiste vise à mettre en garde contre un langage que nous pensons posséder à coup sûr : « le pire des malentendus

---

<sup>2303</sup> « Préface », Tchekhov, *La Cerisaie - La Mouette*. (TSP 422-3 passim).

<sup>2304</sup> *Arts*, 18-1-1961.

<sup>2305</sup> Lettre aux associations, *Bref* n° 39, oct. 1960. (TSP 358).

vient peut-être de ce que nous parlons la même langue » pense Hassingor, le dramaturge qui a épousé une Génousienne, Irène. Pendant que son époux péroré, celle-ci s'adonne à des ébats amoureux aussi fougueux que subits avec le jeune poète Garcia. Tous deux se comprennent fort bien au point qu'à la fin de la pièce, par une sorte de phénomène d'osmose, alors qu'Irène maîtrise le français, Garcia, lui, parle génousien. Cette situation pourrait tourner au tragique. A cette fin, madame de Tubéreuse, la maîtresse de maison qui accueille les invités dans son château, a prévu « toutes les commodités » : un revolver. Garcia s'en empare, tire. Hassingor s'écroule. L'hôtesse félicite le meurtrier : grâce à lui, la réunion annuelle va briller « d'un éclat exceptionnel ». Mais à l'appel d'Irène - « lève-toi et marche », miracle : Hassingor se relève. « Si tu savais ce que c'est agréable de faire le cadavre » lui répond le ressuscité. Tragique ? Non. Seulement burlesque. Ce n'était qu'un jeu. En attendant qu'à l'office, la bonne sonne la cloche : « à table » !

La comédie « représente en général les défauts des hommes » relève Brécourt dans *L'Impromptu de Versailles*. Il convient à présent d'accorder à Molière toute la place qui lui revient au titre du divertissement.

Dans *L'Etourdi*, les principaux obstacles aux amours de Lélie et de Célie, ce ne sont ni le rival Léandre, ni le père, mais la propre étourderie de Lélie qui lui fait accumuler bourdes sur bourdes, lesquelles jettent à bas tous les stratagèmes inventés par son valet Mascarille. Heureusement le coup de théâtre final les sauve. Coup de théâtre également pour le dénouement du *Médecin malgré lui*. Par vengeance sa femme Martine métamorphose le brave Sganarelle, fagotier de son état, en médecin de Lucinde. Son diagnostic est imparable : si Lucinde est muette, « cela vient qu'elle a perdu l'usage de la parole ». La fortune subite de Léandre par héritage autorise le mariage avec elle puisque son père Géronte n'a comme seul critère que la possession d'écus. Bourgeois aisé frappé d'hypocondrie, Argan est au centre de l'intrigue du *Malade imaginaire*. Il doit affronter les deux problèmes majeurs traditionnels dans ces sortes de pièces : mariage et héritage. Le stratagème mis en place par la servante Toinette sauve la situation des deux amoureux Angélique et Cléante et dévoile la cupidité de Béline, seconde épouse d'Argan. Les intermèdes dansés de cette comédie-ballet bonifient le divertissement. On pourrait joindre à ces œuvres *La Garde-malade* de Monnier, une pochade qui regroupe deux textes du père de Monsieur Prudhomme, extraits de *La Religion des imbéciles*. On assiste à une suite de commérages entre une garde-malade qui surveille de loin son patient à l'article de la mort et l'une de ses voisines qui distille avec malice tous les ragots de l'immeuble. Survient un bien curieux médecin qui égrène des considérations saugrenues à propos de son art et ne le cède en rien aux Diafoirus de Molière. Sorte de comédie rosse en

vogue à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, tout cela est bien laborieux et peu convaincant. Certes, il fallait un complément de programmation au *Médecin malgré lui*. Est-ce un bon choix ? Pourquoi pas plutôt un autre Molière ? *Le Médecin volant* aurait tout aussi bien fait l'affaire.

Molière vise la même cible dans *Les Précieuses ridicules* et *Les Femmes savantes* : la préciosité ou plus exactement les excès qu'elle peut engendrer. Deux clans s'opposent dans les deux ouvrages : celui des femmes, « précieuses » ou « savantes » entichées de spéculations intellectuelles et de beau langage ; celui des gens de bon sens, majoritairement des hommes qui défendent le statut de l'époux et du père, leur pouvoir de décision en toutes choses au sein de la famille. Rebelles, refusant les maris choisis par Gorgibus, sa fille et sa nièce se font tancer. Voudraient-elles commencer par « le concubinage » ? Chrysale, maître du logis voit son épouse Bélise congédier la servante pour une futilité : « elle y met Vaugelas en pièces tous les jours ». Dépouillé de son autorité, l'époux subit la décision, ne trouve comme seule réponse que Vaugelas « n'apprend point à faire un bon potage ». Molière force le trait. Les rieurs sont du côté de ceux qui tiennent aux principes communément admis. En cela, il se concilie la sympathie et du parterre et de la cour. Mais la satire vise le courant précieux en plein essor. Ce mouvement littéraire des Salons, conduit par des femmes de lettres raffinées, cultivées - des intellectuelles dirait-on aujourd'hui - ne sont pas entourées que par des Vadius et autres Trissotin. On rencontre aussi chez elles des écrivains comme Corneille, La Fontaine... Elles défendent des propositions pour le moins audacieuses en plein XVII<sup>ème</sup> siècle. Dénonçant la situation faite à la jeune fille sacrifiée sur l'autel des intérêts, elles se prononcent pour le mariage à l'essai, le droit au divorce, l'union libre, autant de revendications de nature à ébranler voire à grignoter les prérogatives masculines. Prônant l'émancipation féminine, elles combattent l'obscurantisme de tous les Chrysale pour qui une femme en sait toujours assez :

« Quand la capacité de son esprit se hausse  
A connaître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse ».

A coup sûr comme bien d'autres ce mouvement donne naissance à des excès, à une mode, à un snobisme dirions-nous, fruits de ses épigones. Mais les allusions fréquentes aux Salons, aux romans précieux, à la Carte du Tendre de Mademoiselle de Scudéry... attestent que Molière ne s'en prend pas qu'aux seuls épigones. Elles font de lui un auteur qui a su faire montre de plus de hardiesse sur ce sujet - ne serait-ce qu'avec *L'Ecole des femmes*.

Avec *L'Avare*, Vilar tient un divertissement, « un de nos plus purs divertissements » et rien d'autre. Marquée d'une « saveur de farce italienne », la pièce n'est nullement ce « drame comico-réaliste » en qui la tradition veut voir celui « d'enfants épris de liberté dressés contre

la contrainte égoïste des pères ». Notons en passant que ce dernier parti pris a été retenu par nombre de metteurs en scène, ce qui accrédite encore une fois le bien-fondé de la proposition d'Eco. Non, pour Vilar, *L'Avare* n'est pas loin « d'être un vaudeville ». C'était l'avis de Jouvot. « J'ai dû me rendre à cette évidence à mon tour » précise-t-il.<sup>2306</sup> Une œuvre « tout simplement » faite pour « le public populaire ».<sup>2307</sup> Une pièce comique donc, « mais non une bouffonnerie ».<sup>2308</sup> Il réitère son point de vue lors de la tournée en Afrique : *L'Avare* est un chef-d'œuvre « de la gaieté, du plaisir » qui fait éclater d'un « rire énorme tous les publics du monde ».<sup>2309</sup>

Nous en terminerons pour ce thème avec *Œdipe* de Gide, ce qui peut paraître pour le moins surprenant, voire paradoxal. Mais Vilar est formel. Il convient de ranger cette œuvre aux côtés de « certaines soties du Moyen-Age » ou de quelques « comédies du XVI<sup>ème</sup> siècle », autrement dit du côté de l'irrévérence. Ne craignant pas d'affirmer « qu'*Œdipe* est mieux conçu que *George Dandin* », il conclut que la pièce a sa place dans la « très admirable tradition du divertissement ».<sup>2310</sup> Gide a constamment recours à l'ironie, à la raillerie et propose une parodie de la grandeur antique sur le mode et le ton de la drôlerie. Œdipe qui n'a « jamais été un froussard » fait preuve d'irritation à l'écoute des balivernes de Tirésias : « Dieu, qu'il est embêtant celui-là » ! Après la révélation de la vérité, alors que le devin lui dit : « repens-toi. Viens à Dieu qui t'attend », Œdipe s'offusque : « un crime imposé par Dieu » ! Tout ce qui relève de l'irrationnel est battu en brèche : « les oracles, bons pour le peuple, ne sauraient nous en imposer » affirme Créon. La pieuse Antigone envisage d'entrer dans les ordres : se prendrait-elle pour « une vestale » ? Et ses deux frères qui confient rêver de coucher avec leur sœurs ... Œdipe et Créon réfutent la place de Dieu et fustigent son porte-parole Tirésias, paradigme de l'obscurantisme. Loin du tragique de la tradition dont il s'écarte, Gide place l'homme comme valeur suprême au centre de la pièce dès lors que la réponse à l'énigme est le mot « homme ». Il ne prétend pas se poser en rival de Sophocle. « Je lui laisse le pathétique. C'est à votre intelligence que je m'adresse ».<sup>2311</sup> Banalisation du mythe d'Œdipe, l'œuvre de Gide n'est rien moins qu'une mythoclastie.

---

<sup>2306</sup> C. Valogne, op.c. 60-61 passim. (Voir aussi *Arts* 7-5-1952).

<sup>2307</sup> *Bref* n°54, mars 1962.

<sup>2308</sup> *Mo* 13-2-1954, 68.

<sup>2309</sup> Note importante sur *L'Avare*, 1-5-1966.

<sup>2310</sup> Note sur *Œdipe*, *Revue d'Histoire du théâtre* n°3, 1951, 268-270.

<sup>2311</sup> A. Gide, *Le Monde* 23-7-1949.



#### 4.4. Le répertoire politique ou les affaires de la cité

« J'ai toujours eu le goût des pièces qui font allusion à des sujets civiques » disait Vilar.<sup>2312</sup> Disons donc répertoire qui traite « des affaires de la cité » plutôt que « théâtre politique », expression qu'il n'appréciait guère.

##### 4.4.1. Les hommes de pouvoir

Une série d'œuvres traite de l'homme fauteur de guerre. *Mère Courage*, chronique d'une « guerre sainte » dénonce les méfaits de celle-ci et son cortège de malheurs : désolation, misère, mort. Source de ruine pour la plupart, elle sait aussi être source de profits pour quelques-uns. *Mère Courage* symbolise toutes ces contradictions. Elle vit de la guerre - qui, selon elle, nourrit mieux son monde que la paix - et la guerre lui arrache ses trois enfants. Cupide - « charité bien ordonnée commence par soi-même » - cynique, révoltée, fataliste comme tous les personnages à la fois résignés, intéressés, égoïstes. Brecht propose l'image de la guerre et de « ses bassesses », « l'anarchisme des idées et des sentiments », tout ce à quoi elle « contraint parfois les pauvres gens ».<sup>2313</sup>

Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Cassandre prédit qu'elle arrivera. Homme de paix, son frère Hector refuse cette fatalité et à force d'argumentation, de conviction, de courage, il parvient à convaincre les uns et les autres qu'il est possible de « fermer les portes de la guerre ». Mais combien est fragile cette quête de la paix ! La menace ne vient pas du destin, mais bien des hommes. Il suffit de quelques provocateurs et autres boutefeux pour contraindre Hector à un constat désolant : « elle aura lieu ». Vilar y voit « la satire des orgueils nationaux ». Rien ne change. Nous ne manquons « ni de chefs d'Etats, ni de conférences, ni de lacs » et les menaces perdurent.<sup>2314</sup> Pièce « capitale, très enseignante »<sup>2314</sup> dans laquelle Giraudoux tient à exprimer que la guerre n'est que « l'image et l'œuvre de la bêtise » ; la bêtise, le « monstre qui domine la pièce ».<sup>2315</sup> L'intransigeance de l'auteur à l'endroit de « l'honneur guerrier », des pouvoirs « meurtriers et imbéciles » ou encore des « nationalismes » permet à Vilar d'excuser un style « ici et là précieux » et des « châtiments un peu inutiles ». Il dit s'accommoder fort de « ces sourires de style » comme il s'accommode

---

<sup>2312</sup> « Note à partir d'extraits de presse », 1961.

<sup>2313</sup> Op.c. 1952. (TSP 161).

<sup>2314</sup> « *La Guerre de Troie* », note, juillet 1962.

<sup>2315</sup> Lettre aux Associations, sept. 1962.

des « bonnes épaisseurs » de Claudel, des « clins d'œil » de Brecht ou encore des « interminables expositions du sujet » de Pirandello.<sup>2316</sup>

Encore une pièce qui dénonce les conflits, *la Paix*, « première comédie politique au TNP » précise Vilar.<sup>2317</sup> Chez Aristophane, Sparte et Athènes se déchirent. Pourquoi ? demande Trygée aux Dieux. Il apprend qu'Irène - La paix - a été enfermée dans une caverne par le dieu de la guerre Pomelos. Chez nous, en 1961-62, c'est la guerre d'Algérie et les débuts des pourparlers secrets. On parle de paix envisageable, mais la tâche paraît bien délicate et laborieuse. Il convient de réactualiser la satire par le biais des aléas de l'actualité, mais de préserver « le sens essentiel de la pièce ».<sup>2317</sup> Cependant, il ne faut pas que « les coups soient bas » ; il faut « qu'ils soient vifs »,<sup>2318</sup> ce que Vilar reconnaît ne pas avoir réussi.

Dénonciation encore des risques et des dangers d'une guerre atomique en pleine actualité de la guerre froide et du maccarthysme triomphant avec *Nucléa*. « Les infernales » dépeignent le tableau désolé de l'anéantissement total. Une transition - « l'enfer refuse d'exister » - annonce le songe de Tellur, le « ciel humain ». Malgré le mauvais augure, le cynique Gladiol, c'est le triomphe de l'amour - illustration anticipée du slogan « faites l'amour, pas la guerre ». Et Tellur, l'amant d'Yllen, peut chanter son espoir :

« Nous braverons le temps d'où renaît le matin,  
Je peux voir dans tes yeux le matin resplendir ».

Autre sujet à aborder dans cette rubrique, les monstres shakespeariens. Vilar considère que Shakespeare, entre tous les auteurs, reste son « maître à penser ». S'il l'a monté assez peu souvent, nous avons relevé combien il connaît cette dramaturgie à la perfection. Terrain historique, problème de pouvoir, questions de société, Shakespeare éclaire bien des événements et des personnages politiques de notre temps. Certaines de ces créatures sanglantes, « Macbeth pas uniquement, mais aussi Richard 3 » sont des préfigurations d'hommes comme Hitler.<sup>2319</sup> Tous descendants d'Edouard 3, Lancastre et York en offrent quelques belles illustrations au cours de la guerre des Deux-Roses qui oppose et déchire la dynastie des Plantagenets jusqu'à ce qu'Henri 7 y mette fin et instaure le règne des Tudor. Au centre de tous ses drames historiques, que l'on pourrait tout autant nommer drames politiques, Shakespeare place la question du pouvoir.

---

<sup>2316</sup> *Bref* n° 63, fev. 1963.

<sup>2317</sup> *Bref* n° 51, déc. 1961.

<sup>2318</sup> G. Ganne, op.c. 149.

<sup>2319</sup> Op.c. Radio Canada.

Dans *Richard 2*, « œuvre d'inspiration politique d'après les historiens », <sup>2320</sup> le bilan du roi est édifiant. Il outrage son oncle Jean de Gand, le dépouille de tous ses biens, spoliant du même coup son cousin Bolingbroke qu'il a banni ; cause la mort de Gloucester ; ruine le royaume avec ses favoris... Vaincu par Bolingbroke, il abdique en sa faveur. Suite historique de *Richard 2*, *Henri 4* décrit le triomphe de Bolingbroke monté sur le trône et qui fait emprisonner et assassiner Richard 2. Il fait montre de la plus grande ingratitude à l'égard de ceux qui l'ont aidé à accéder au pouvoir, les Percy. Quant à *Macbeth*, Shakespeare conte là la fable d'un général écossais qui, dans un premier temps fidèle à son roi Duncan, va s'emparer du trône. Les prédictions des sorcières jettent le trouble dans les esprits de ce couple vertueux - Macbeth et son épouse Lady - et y sèment ambition et perversité. Macbeth fait assassiner Duncan et son compagnon Banquo. C'est la folie meurtrière des tyrans : la fin justifie les moyens. « L'œuvre débute dans un bain de sang » observe Vilar. <sup>2321</sup> « Une histoire de tueries assez banales ; un mélodrame à la Pixérécourt » dans la mesure où elle est placée dans une « situation pathétique » dans laquelle fourmillent « méchants et traîtres » qui se connaissent « intimement » ; des propriétaires-guerriers « sauvages », le tout dans une atmosphère de « familiarité obligatoire ».

Imprévisibles, insaisissables, « ces enfants de Shakespeare sont tous faits de contradictions ». Richard 2 nous dit que « fait de bruits et de rumeurs », nous ne pourrions « le cerner ». <sup>2322</sup> Ces monstres illustrent parfaitement le propos de Hegel traitant des drames de Shakespeare. Selon lui, contrairement à la tragédie primitive dont le « véritable thème est le divin », ce sont ici « la volonté perverse, les crimes, la bassesse, l'aveuglement des personnages » qui sont à l'origine des conflits. Dès lors, les héros shakespeariens ne méritent « par leur cruauté rien de mieux que ce qui leur arrive ». <sup>2323</sup>

« Comment ne pas penser à Richard le troisième » interroge Brecht dans le prologue de *La Résistible ascension d'Arturo Ui*. Il peint la montée du nazisme et l'arrivée d'Hitler au pouvoir à l'aide d'une parabole. Il transporte la fable dans le milieu de la pègre de Chicago. Arturo Ui, petit bandit cyclothymique, met la main sur le gang des choux-fleurs et accède au pouvoir en éliminant l'un après l'autre tous ceux qui lui ont prêté main forte. Brecht entend « indiquer tout gang politique sanglant prêt à prendre le pouvoir » précise-t-il dans sa préface. « Ce n'est pas Hitler que je montre », mais bien plutôt le fascisme « d'hier, d'aujourd'hui, de

---

<sup>2320</sup> A. Villiers, op.c. 1953 (TSP 349).

<sup>2321</sup> *Macbeth* : note pour les comédiens, 22-5-1954. (TS 55).

<sup>2322</sup> Qui est Richard 2 ? Note 1953, CR3 n° 227.

<sup>2323</sup> F. Hegel, op.c. 138-142 et 144.

demain », un danger qui « nous concerne tous les jours ».<sup>2324</sup> Les jeunes ne savent pas qui était Hitler, ce qu'est le fascisme : « cette pièce s'adresse à la jeunesse ».<sup>2325</sup>

*Cinna* propose une réflexion sur la légitimité du pouvoir politique et l'usage qui en est fait. Le pardon, présenté par Corneille comme la vertu la plus noble d'un chef d'Etat bénéficie à Cinna et à Emilie, cette « aimable inhumaine ». La brigue les lie tous deux contre Auguste. Mais pour autant celui-ci n'est pas un héros magnanime. Il a tué pour accéder au pouvoir : il a tué et Torianus, père d'Emilie, et Pompée, grand-père de Cinna. « Querelle de famille régnante » observe Vilar, « on se liquide ». Un véritable nœud de vipères. « Enchaînés » à des orgueils blessés, à la haine, à la vengeance, tous les personnages de *Cinna* sont « des salauds, des tueurs. Aucun scrupule ». Aucun d'eux « n'est bon, n'est généreux » ; à l'opposé des « douloureux cœurs purs du *Cid* ». Ils se montrent comme les contraires de Rodrigue, de Chimène, de Don Sanche et de « cette chère infante ».<sup>2326</sup> Le pardon d'Auguste « naît de sa lassitude ». Il fait montre de « maîtrise de soi » à l'extérieur, mais à l'intérieur « bouillonnement des monstruosité » de ce caractère. Auguste est « un tueur tout autant qu'Hitler ». Vilar a choisi cette œuvre parce qu'elle enseigne « l'art de gouverner ». Elle est une superbe « pièce politique », le drame français « le plus audacieusement composé », une pièce de « haute volée » sans le moindre « élément attractif ». Ici, Corneille « dit tout » : la pièce ne tient que par « l'aisance et la maîtrise invisibles du style » et presque tous les vers « font cible ».<sup>2327</sup> Et Vilar ne tarit pas d'éloges.

*Ubu*, une bouffonnerie politique burlesque, sous l'apparence de la farce, dénonce toutes les formes de totalitarisme imbécile. Poussé par l'ambitieuse mère Ubu, le père Ubu assassine Venceslas roi de Pologne, s'empare du trône, passe tout son monde à la trappe avant d'être vaincu par l'héritier Bougreas. Encore une pièce qui séduit littéralement Vilar, « Chef-d'œuvre satirique par excellence », sain, éclatant, « qui témoigne pour chacun de nous » ; ce choix n'est pas pour « le plaisir », mais pour ce qu'elle « représente de critique », de pouvoir « d'insolence ».<sup>2328</sup>

Quelque part en Amérique latine - les références au Pérou abondent - *Le Crapaud-buffle* conte la fable de Don Tiburcio, président-dictateur d'une nation qui a pour emblème cet animal fantastique venu de la légende inca. Selon Huacarimac, le conseiller indien de Tiburcio, le crapaud-buffle a le pouvoir de « donner la vie et la mort ». Frappé d'une sorte de

---

<sup>2324</sup> Lettre aux associations, sept 1960. (*Bref* n° 39, Octobre 1960).

<sup>2325</sup> Note à partir d'extraits de presse, 1961.

<sup>2326</sup> *Mo* 19-5-1954 et 14-5-1954, 125-129 passim.

<sup>2327</sup> Entretien, *Ecclesia*, 9-4-1971, n° 296 août 1971. (*CR2* n° 4).

<sup>2328</sup> *Bref* n° 14, mars 1958.

délire paranoïaque, s'inventant partout des ennemis, Don Tiburcio commet les pires exactions, entre en contact avec les morts et, rêvant de toute-puissance, se réincarne en Pizarro le conquistador. Huacarimac, expert es-sorcellerie, alimente à plaisir tout l'attirail de l'irrationnel. Peu à peu il va déposséder Don Tiburcio de son pouvoir, dépossession symbolisée par les amputations successives du dictateur qui finit homme-tronc : « je dois faire don de ma personne » sonne comme un écho à une phrase piteusement historique. Huacarimac monte sur le trône, ou la revanche de l'Indien sur le conquistador. « Une autre forme de farce politique »<sup>2329</sup> marquée du sceau du baroque, voguant entre rêve et réalité, présent et passé. Cette découverte incontestable de Vilar a laissé critiques et spectateurs entre désarroi et soufre. « Ce n'était pas l'univers de Vilar. Trop métaphysico-baroque. Il ne l'a pas réussie » nous confiait Coussonneau.<sup>2330</sup>

Anciens compagnons de route de la Montagne, *La Mort de Danton* développe l'affrontement entre Danton et Robespierre qui à présent se déchirent. La pièce met l'accent sur « la période de l'histoire cruelle 1793-94 ». <sup>2331</sup> Dès le début, Danton a renoncé. Usé, il ne croit plus à rien. Comme en retrait, à l'écart de l'action, il s'adonne à l'épicurisme, recours ultime avant la mort. Porté par le doctrinaire Saint-Just, Robespierre poursuit la lutte. Mais il se sent isolé, abandonné et se livre à un ultime raidissement au nom de la terreur et de la vertu. Déjà quatre à cinq ans de combat : les héros sont fatigués et le raz de marée les engloutit. Ivres de sang, les protagonistes parlent tous de déraison, se livrent une lutte fratricide sans espoir, écartelés qu'ils sont entre la puissance créatrice et la folie de destruction de la Révolution : « elle est comme Saturne, elle dévore ses propres enfants » dit, amer, Danton. Fortement marquée par la formule des Elisabethains dans sa structuration en tableaux, la pièce cède « aux exigences du drame réaliste ». <sup>2331</sup> Par sa technique « d'une beauté sombre et cruelle », Vilar reconnaît une « simplicité tragique digne d'Eschyle ». <sup>2332</sup> Elle met en présence dans « une situation de paroxysme » deux idéologies à présent opposées. Cruelle, elle « souligne l'effroyable fatalité de l'histoire ». <sup>2333</sup> Pour lui, il était indispensable que les spectateurs comprennent que « les questions contradictoires » dont souffrent les héros « étaient aussi les leurs ». <sup>2331</sup>

---

<sup>2329</sup> Adresse aux abonnés.

<sup>2330</sup> Entretien, Paris, 23-5-1991.

<sup>2331</sup> « Pourquoi j'ai monté *La Mort de Danton* » texte de présentation. (*Le Monde théâtral illustré* n° 35, 13-11-1948).

<sup>2332</sup> *Bref* n° 31, déc. 1959.

<sup>2333</sup> *Combat*, 13 et 14-6-1948.

*Erik 14*, « drame historique » selon Strindberg. Roi de Suède, Erik est en conflit avec ses deux demi-frères, les ducs Jean et Charles nés d'un second mariage de son père Vasa avec la princesse Margareta. Il entend limiter leurs prérogatives. Pour ce faire, il s'appuie sur la roture dont est issu son conseiller Persson. Il fait emprisonner le duc Jean, décision qui provoque la révolte des seigneurs liés aux ducs et à la famille de Margareta. Jean et Charles, aidés par leurs alliés, s'unissent pour le renverser. Erik et Persson sont arrêtés. Jean monte sur le trône, refuse malgré sa promesse de le partager avec Charles. La lutte pour le pouvoir va recommencer...

Peut-on parler ici de dispute pour l'accès à la souveraineté politique ? Ce qui frappe avant tout, c'est le comportement et le caractère d'Erik. Mégalomane qui ne rêve pas moins que de six royaumes, atteint par la manie de la persécution, il n'est qu'un « fou qui tient le sceptre » dit de lui sa belle-mère, « plus pitoyable que méchant ». Il s'illustre avant tout par « ses infortunes et ses maladresses » écrit Maurice Gravier qui ne voit en lui qu'une « étoile de deuxième grandeur », sorte de frère d'Hamlet que Shakespeare aurait pris pour modèle.<sup>2334</sup> Comme dans les Strindberg des pièces noires, « tout a marché de travers dans ma vie » constate celui dont Persson dit qu'il est né « pour la catastrophe ». L'appréciation de Vilar expliquant que chez Erik « l'angoisse est sœur de l'incertitude » et qu'on ne saurait « nier [sa] fragilité »<sup>2335</sup> peut faire douter du bien-fondé de la classification de cette œuvre dans cette rubrique.

Encore une œuvre qui traite du pouvoir, *La Ville* de Claudel, ou l'histoire d'une oligarchie. Les deux frères de Besme, Isidore l'ingénieur et Lambert le politique, gouvernent la ville. La révolte gronde. Lambert n'interviendra que si sa pupille Lâla accepte de l'épouser. Lâla choisit Coeuvre, le poète solitaire, a un enfant de lui, Ivors, avant de rejoindre Avare, le chef des révoltés. La ville est détruite, Coeuvre disparaît, Les de Besme meurent. La révolution a triomphé. Que faire ? Avare refuse le pouvoir, il n'est qu'un nihiliste. C'est le jeune Ivors qui va l'assumer, guidé par Coeuvre qui réapparaît, miraculeusement converti et ordonné évêque - quel coup de théâtre ! Il apporte la solution : l'avènement de la cité de Dieu, voilà le pouvoir juste ! Comme Vilar, on ne peut que s'étonner de « la bien surprenante conclusion » de la pièce. Ivors se définit comme « un conducteur d'hommes ». Il décrète que « l'ordre réside dans le sacrifice ». Thyrsée observe que « l'avoine pousse dans les bénitiers ». La conclusion à l'anarchie dit Vilar c'est « le fascisme, le fascisme religieux ».<sup>2336</sup> Et si c'était

---

<sup>2334</sup> M. Gravier, *Bref* n° 33, fév. 1960.

<sup>2335</sup> *Bref*, n° 33, fév. 1960.

<sup>2336</sup> *Mo* 3-6-1955, 223.

la leçon de l'ancien anarchiste de la première version qui deviendra un bon vichyssois ? On est en droit de s'interroger. Mais *La Ville* deuxième version - d'où toute tentation anarchisante a été gommée - raccourcie, élaguée, assagie- reste aux yeux de Vilar « un des plus beaux, des plus somptueux des poèmes dramatiques » de la langue française.<sup>2337</sup> Et aussi une « des plus sûres analyses » de la bourgeoisie qui, alors qu'elle semble défaillir « trouve toujours une solution pour survivre ».<sup>2338</sup>

L'univers de la finance offre un autre aspect des affaires de la cité. Avec *Le Faiseur*, un nouveau thème : l'argent. Mercadet, spéculateur boursier fait des affaires peu honorables. Mais il traverse une période difficile. Sa faillite provoque la ruée des créanciers. Heureusement quelques coups de théâtre vont le sauver. Prêt à revenir à l'honnêteté, il recouvre la vertu. L'œuvre comporte une féroce satire de la spéculation, du monde de tous ceux qui amassent de la fortune sans le moindre travail. « Aujourd'hui tous les sentiments s'en vont et l'argent les pousse » constate Mercadet. « Œuvre pleine de santé, pleine de force » écrit Vilar ; de la même veine que « les plus beaux Molière », elle est notre contemporaine ».<sup>2339</sup>

Pièce de commande passée par la République de Genève pour commémorer le cent cinquantième anniversaire de son appartenance à la Suisse, *Un Banquier sans visage* repose sur l'histoire du banquier et financier Necker, futur ministre de Louis XVI. Modeste employé, monsieur N. est devenu en cinq ans le patron d'une banque genevoise. La spéculation bat son plein. Nommé ambassadeur de sa ville à Paris, il témoigne que « les banquiers suisses savent encore placer leur argent », lui qui prête à dix pour cent au ministre Turgot. Le voici nommé directeur du Trésor du roi. Mais la Révolution éclate. Il regagne Genève, retrouve là quelques nobles français qu'il avait jadis fait embastiller et qui ont fui en Suisse avec leurs fortunes. Apparaît alors son double, sa conscience, « le Frère ennemi ». « Qui êtes-vous ? » demande N. - « La voix que depuis tant d'années tu refuses d'entendre ». Monsieur N. fait le bilan de sa vie : il a quitté sa ville, il a tout perdu, morte son épouse, partie sa fille... « Que reste-t-il de celui que je fus ? » - « Le souvenir d'un banquier sans visage » répond le spectre. « L'action de la pièce est rapide, nerveuse, contrastée » écrit Vilar.<sup>2340</sup> Selon lui, la présentation suscita « quelques remous » dans la bonne ville de Genève. A-t-elle perdu toute actualité ? *Turcaret* n'aurait pas été déplacée dans cette série.

---

<sup>2337</sup> Note, *La Ville*, 1955, CR3 n° 197 (*L'Express*, 4-3-1955).

<sup>2338</sup> *Mo* 3-6-1955, 255.

<sup>2339</sup> *Bref* n° 3, fév. 1957.

<sup>2340</sup> *Banquier* : note, 1964.

Avec *Roses rouges pour moi* apparaît au répertoire de Vilar la seule œuvre traitant du monde ouvrier. Elle « met en scène un conflit social » au cours duquel la religion, profondément ancrée dans les esprits « freine la prise de conscience des classes laborieuses ». L'histoire de la grève de 1913 à Dublin, pièce à la fois réaliste, « drame réel » et comédie humoristique, « truculente parfois ». <sup>2341</sup> Un peu las du « réalisme nu et sec, j'ai laissé sa part de rêve » écrit O'Casey qui poursuit « le théâtre doit prendre le monde entier dans ses bras avec ses sanglots, ses chansons, ses danses et ses funérailles », avec en filigrane la rose rouge des Lancastre. <sup>2342</sup>

La misère règne à Dublin. Catholiques et protestants se côtoient. Là vit la famille Breydon, protestante : la mère, prête à secourir tout le monde, quelle que soit la croyance, « véritable sœur de charité » dit son fils Ayamonn. Jeune ouvrier autodidacte, militant syndical, il s'adonne à la peinture, au théâtre. Il est amoureux de Sheila, catholique, soucieuse de leur seul avenir : qu'Ayamonn mette un terme à toutes ses activités, qu'il songe à eux, pense à devenir contre-maître - « Sais-tu ce que tu me demandes ? D'être un jaune ? Jamais ». Telle est la réponse d'Ayamonn. Rien ne saurait l'arrêter. La grève éclate, conduite par Ayamonn : « je suis des leurs », et le recteur surenchérit : « ce sont ses frères ». Soudain, dans le crépuscule, comme une fulgurance : la ville se métamorphose. Elle baigne dans un flot de couleurs d'une beauté singulière. Tous dansent et chantent : « belle cité, nous te délivrerons de la faim et de la misère ». Puis la pénombre revient : « j'ai dû rêver, Jésus » dit le catholique Eeada. On entend le pas cadencé de la troupe. Elle tire. Ayamonn est tué.

« Une œuvre sur la religion ». note Vilar. <sup>2343</sup> Curieuse appréciation en contradiction avec le jugement de 1961 qui nous paraît plus pertinent. C'est bien le conflit social qui mène l'intrigue. Les relations entre les Breydon et leurs voisins catholiques sont loin d'être mauvaises. Elles ne sont pas de nature à interdire l'amour entre Ayamonn et Sheila. Et catholiques et protestants se retrouvent ensemble dans la lutte.

L'examen de cette série d'œuvres se clôt avec *L'Alcade de Zalamea* qui repose sur le triptyque dignité, honneur, justice. A Zalamea, le capitaine Don Alvaro et ses hommes font route vers le Portugal. Après avoir été hébergé par Crespo, un riche paysan, le capitaine enlève la fille de celui-ci, Isabelle, et abuse d'elle. Crespo exige réparation : « rendez-moi l'honneur que vous m'avez enlevé » en l'épousant. Refus arrogant d'Alvaro. Elu alcade, Crespo le fait emprisonner. Mais le capitaine reste serein : la justice le renverra à un conseil

---

<sup>2341</sup> Bref n° 43, fév. 1961.

<sup>2342</sup> O'Casey, lettre à Vilar, 18-1-1961.

<sup>2343</sup> Lettre aux associations, sept 1960. (Bref n° 33, oct. 1960 et TSP 357).



de guerre, « et là je n'ai rien à craindre » conclut-il. Crespo fait appliquer la procédure de la justice. « Vous usurpez la juridiction qui ne vous appartient pas » lui fait remarquer Don Lope, commandant du régiment. « Il a bien usurpé mon honneur » rétorque l'alcade. Jugé, Don Alvaro est exécuté. Arrivée du roi qui pardonne : « c'est bien jugé ».

Noël Salomon note que c'est une période où « les conflits entre paysans et seigneurs subsistaient ». Le pouvoir royal va s'appuyer désormais sur cette classe de paysans cossus, porteuse de foi, d'honneur, de dignité, de justice alors que « l'hidalgo cansado » - fatigué - appartient à un type social condamné. D'où la clémence du roi, « véritable apothéose du thème paysan » dans la dramaturgie du Siècle d'Or.<sup>2344</sup> Vilar déclare avoir monté cette pièce parce qu'elle traite « d'un problème très actuel » : celui du conflit entre « justice militaire et justice civile » en pleine guerre d'Algérie. Pourquoi « une justice différente » de la justice ? « Telle est la leçon que propose Calderon ».<sup>2345</sup>

#### 4.2.2. Le rebelle face au pouvoir

*Antigone*, « une tragédie sur les lois d'humanité ».<sup>2346</sup> Ainsi Vilar définit-il l'œuvre de Sophocle. D'un côté, avec Créon, le pouvoir tyrannique, « l'indispensable ordre social » ; de l'autre, une femme, Antigone qui défend « les lois humaines non écrites » sur qui reposent « les libertés du citoyen ».<sup>2347</sup> Certes Créon est « orgueilleux et hautain » ; mais ses raisons pour maintenir l'ordre dans la cité restent entendables, « admissibles » puisque Œdipe et ses deux fils l'ont laissée dans un dangereux désordre. Antigone est un personnage ambigu. Elle n'est pas cette humble sainte laïque » dont on nous « rebat les oreilles ». Fille d'Œdipe, elle se montre « autoritaire, orgueilleuse » elle aussi, pleurée mais condamnée par le chœur. Elle défend son clan : « Créon n'a pas à m'écarter des miens ». Elle met en cause « la raison d'être du civisme ». Comme Créon, par ses propos excessifs, « elle provoque le désastre ».<sup>2347</sup> « Insoumise » face à l'inertie de la masse, elle représente l'ennemie de « nos lâchetés civiques ».<sup>2348</sup> Sophocle invite à la sagesse, à la « maîtrise des passions » et à une réflexion à propos de l'arbitraire du pouvoir : c'est « la leçon claire de l'œuvre ».<sup>2349</sup>

---

<sup>2344</sup> N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans « la comedia » au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965, 897-8 passim.

<sup>2345</sup> *L'Alcade*, notes de répétitions, juin 1961. (*Bref* n° 47, juin-juil. 1961).

<sup>2346</sup> Lettre aux associations, *Bref* n° 39, oct. 1960 (*TSP* 357).

<sup>2347</sup> « Réfléchir » : notes sur *Antigone*, 1960. (cf *Bref* n° 40, nov. 1960).

<sup>2348</sup> *Bref* n° 40, nov. 1960.

<sup>2349</sup> G. Philipe, interview, *J'imagine mal la victoire sans toi*, 8.

Rebelle également mais malgré lui, par inattention, *Le Prince de Hombourg*, frappé d'indignité pour avoir transgressé les ordres donnés. L'œuvre, plaidoyer pour la discipline, l'Etat fort, le nationalisme, a été considérée par le nazisme comme un véritable « dithyrambe exaltant de la patrie » rappelle Philippe.<sup>2350</sup> « Le nazi *Hombourg* chante la grandeur de la guerre, « ses sacrifices, ses gloires, ses douloureux devoirs » précise Vilar.<sup>2351</sup> Mais cette pièce à la gloire de l'autoritarisme peut devenir un réquisitoire contre le despotisme : « c'est le sentiment qui a guidé Vilar » dit Philippe pour qui, en « modifiant la perspective » on peut faire beaucoup à la faveur d'une réplique comme celle-ci : « il faut faire attention à ce que l'arbre ne cache pas la forêt ». <sup>2350</sup>

Protégé par Charles Quint, le duc Alexandre règne sur Florence dans *Lorenzaccio*. Les républicains conspirent contre lui sans succès. Lorenzo, autrefois « pur comme un lis » partage la vie dissolue du duc. Il est à présent « vicieux, lâche, objet d'opprobre ». Il reste en contact avec les républicains, en particulier avec l'humaniste Philippe Strozzi à qui il confie un étrange dessein : il s'est lié avec le duc pour l'assassiner : « ce meurtre, c'est tout ce qui me reste de ma vertu ». Lorenzo tue Alexandre, « seul, sans le secours d'aucun », mais cet assassinat, il le sait inutile. Les Florentins restent calmes et les républicains n'en profitent pas. Lorenzo : un homme désabusé, isolé, un homme sans la moindre illusion. Et un acte pour rien. « La seule pièce où la débauche devient une arme de libération » analyse Vilar.<sup>2352</sup> Peut-être. Mais libération pour qui ? Encore que les coupures nombreuses qu'il a pratiquées dans le texte pour favoriser la progression de l'action s'exercent essentiellement au détriment des républicains. Elles affaiblissent la compréhension de la désillusion de Lorenzo à leur égard, et à un moindre degré, la portée politique de l'œuvre.

Un homme seul peut-il clamer son isolement au cours d'une guerre civile ? Tel est l'argument du *Profanateur*. A Mantoue, au XIII<sup>ème</sup> siècle, la révolte gronde. L'empereur Frédéric 2 est en lutte contre la papauté. Les Gibelins lui sont favorables. Ils s'opposent aux Guelfes, majoritaires, partisans du pape, adversaires du monarque, « l'antechrist », parce qu'il a pactisé avec le sultan durant la croisade. Wilfrid de Montferrat, capitaine de Mantoue pour le compte de l'empereur, entend tenir la ville. Indifférent, étranger à ces luttes, il sait Frédéric coupable. Il respecte la loi, mais n'adhère pas au comportement du monarque : « je ne me suis pas engagé ». Il n'adhère d'ailleurs à rien, ni à la foi, ni à l'amitié, ni à l'amour que lui portent les deux filles du podestat de la ville. Les Guelfes fomentent son assassinat. Délaisée,

---

<sup>2350</sup> G. Philippe, interview, *J'imagine mal la victoire sans toi*, 8.

<sup>2351</sup> Op.c. 1952. (TSP 161).

<sup>2352</sup> « Musset-le-débauché », note, 1952.

Benvenutta, l'une des filles, les rejoint par dépit. « Dieu de Benvenutta, je vous attends debout et ne vous aime pas » déclare Wilfrid. Il ne jette pas seulement « son défi à Dieu » dit Maulnier, mais aussi à tout « ce qui est vénéré par une collectivité ». Il reste un homme libre « dans sa solitude et son orgueil ».<sup>2353</sup> Les sbires des Guelfes le frappent : « voici les assassins de Dieu ». Refusant toutes contraintes, tout conformisme, Montferrat fait parfois songer à Don Juan.

*Don Juan* précisément : le héros de Molière n'est plus le « burlador » de Tirso de Molina, jeune dévoyé trousseur de jupons. Ce libertin de mœurs qui a tué jadis le commandeur Don Gonzalvo, repent, demande un prêtre pour la confession et l'absolution. Le Don Juan de Molière est plus un libertin d'esprit. Certes, il est un séducteur. Mais la séduction, qui trouve son plaisir dans la conquête plutôt que dans la possession, n'est qu'un « don de petite mesure », à coup sûr « délicieusement agréable » qui, toutefois ne se résume qu'à « un moment » de sa nuit ou de sa journée pour parler comme Crébillon : c'est l'analyse de Vilar.<sup>2354</sup>

Peut-on cerner avec précision ce personnage ? Vilar en doute. Il considère que Molière n'a pas « réussi aussi clairement » son portrait que ceux de Tartuffe ou d'Alceste : « on le sent incertain ». Parce qu'ambigu, Don Juan invite « à bien des interprétations ».<sup>2355</sup> Et Don Juan de 1953 n'est plus le Don Juan « noir » de 1944. « J'avais tout d'abord joué un Don Juan croyant » ; Vilar juge qu'il s'était « trompé ». Désormais, « je le jouais incroyant ».<sup>2356</sup> Il en propose donc une lecture nouvelle en 1953 : il opte pour l'interprétation d'un esprit fort, d'un libre penseur. Certes Don Juan demeure un personnage complexe, par bien des aspects peu attachant. Il cocufie son prochain, lui manque de parole, ne rend pas l'argent prêté par Dimanche, claque Pierrot qui l'a sauvé de la noyade, provoque Francisque et fait montre de fausse générosité à son égard, dissimule et ment à Don Carlos, manque de respect à son père, reste indifférent à la douleur de sa jeune épouse abandonnée... « Vraiment, Don Juan se moque bien de l'homme ! »<sup>2357</sup> Un héros, Don Juan ? Non répond Vilar, il « joue la partie inverse de Corneille ». Mais toutes ses provocations n'ont qu'un but : préparer son seul combat, « le combat final essentiel », la négation de Dieu. Ce faisant, il ne préserve que « la dignité ».<sup>2355</sup> Grand seigneur libertin, il défie à la fois « le code de l'amour, la religion,

---

<sup>2353</sup> Th. Maulnier, *Opéra* 12-7-1950.

<sup>2354</sup> « Préliminaires » aux *Notes de scène de Don Juan 1944-1954*, CR2 n° 87.

<sup>2355</sup> Op.c. février-mars 1950. (Voir aussi « Préliminaires »).

<sup>2356</sup> « A propos de *Don Juan* », *L'Avant-scène* n° 294, sept 1963.

<sup>2357</sup> Réponse à un questionnaire, 2-11-1963.

l'ordre social ».<sup>2358</sup> Dès la septième réplique de la pièce il affirme son but : « va, c'est une affaire entre le ciel et moi ». Un libertin, avec tout ce qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle l'attitude « implique de courage ». Il joue « sa geste de solitaire » contre les conventions sociales, contre la morale admise ; il se présente « seul devant Lui [Dieu] », nie « ses pouvoirs » : c'est bien là « sa partie ».<sup>2359</sup> Et jusqu'à la dernière réplique - « ma main, la voici » - il fait montre de constance « en sa mission ».<sup>2360</sup>

Toutefois, observons qu'in fine Don Juan est puni. L'auteur ne saurait accrédi-ter l'athéisme libertin, même si selon Vilar « Molière est athée »<sup>2361</sup> - appréciation qui nous paraît excessive. Mais à la représentation, le personnage l'est à coup sûr : « Vilar impose l'athée » note Barthes.<sup>2362</sup> Quoi qu'il en soit, de l'ensemble de la dramaturgie de Molière, *Don Juan* est « la plus contemporaine », la plus proche de « nos pensées, nos inquiétudes, de nos convictions ».<sup>2361</sup> Et contrairement à ce qu'avait cru « à tort » Vilar en 1944, lorsqu'il a « manqué » la pièce, celle-ci n'est pas « construite à la diable » : « divertissements et appogiatures » ne font que souligner « le retour à cette leçon de liberté ».<sup>2363</sup>

Avec *La Vie de Galilée*, Brecht oppose l'homme de science à l'obscurantisme du pouvoir religieux. Prouver par l'observation l'hypothèse de Copernic ne correspond pas à ce que dit l'Écriture. Condamné par l'Inquisition, Galilée cède, désavoue sa doctrine afin de préserver la poursuite de ses travaux. Brecht n'est pas manichéen : il est préférable parfois d'avoir les mains sales plutôt que les mains vides. A son disciple Andréa qui lui reproche son attitude - « malheur au pays qui n'a pas de héros » - Galilée rétorque : « malheur au pays qui a besoin de héros ». Galilée n'est pas un héros ; il n'est pas un lâche non plus. C'est la leçon de Brecht.

*Le Dossier Oppenheimer* offre une autre forme de rébellion : le savant dit non à la responsabilité que le pouvoir entend lui confier, et ce au nom de sa conscience. Convaincu que le résultat vise à semer la mort parmi les hommes - l'expérimentation précédente qu'il a dirigée, l'a prouvé - il refuse. Le voici démis de ses fonctions, soumis à une enquête qui voudrait expliquer ce refus par une allégeance supposée à l'ennemi. En plein maccarthysme, il perdrait non seulement toute dignité, mais deviendrait coupable, voire traître.

---

<sup>2358</sup> « Préliminaires... »

<sup>2359</sup> Op.c. février-mars 1950. ("J'ai programmé *Don Juan* pour son courage" dit aussi Planchon in op.c. 322.)

<sup>2360</sup> *Mo* 10-2-1954, 63.

<sup>2361</sup> Réponse à un questionnaire, 2-11-1963.

<sup>2362</sup> R. Barthes, *Les Lettres nouvelles* n°12, fév. 1954.

<sup>2363</sup> *Mo* mai 1955, 207.

*Meurtre dans la cathédrale* repose sur un épisode de l'histoire de l'Angleterre et conte la lutte entre le pouvoir royal et l'inflexible Thomas Becket. Lord-chancelier d'Henri 2, compagnon du roi dont il a favorisé l'accession au trône, Becket est aussi primat d'Angleterre- archevêque de Cantorbéry. Il se démît de la chancellerie, entend se consacrer exclusivement à son apostolat et préserver l'indépendance de l'Eglise face au pouvoir politique. Cette attitude engendre un conflit avec Henri 2 : Becket est exilé. A son retour - la pièce démarre ici - on tente la réconciliation. Quatre tentateurs - allégories des attraites qui devraient pouvoir fléchir Becket - essaient vainement de le convaincre. Refusant de se soumettre, il est assassiné devant son autel par quatre feudataires d'Henri 2. « Ce n'est pas la question de la foi qui m'a touché » explique Vilar, mais bien plutôt « le mouvement d'un esprit », « l'inflexibilité » d'un caractère, « l'adhésion absolue » à une croyance et le refus de « toute concession ».<sup>2364</sup>

Grand chancelier d'Henri 8, *Thomas More*, loué pour son intégrité, refuse d'intercéder auprès du pape pour obtenir l'annulation du mariage du roi d'avec Catherine d'Aragon – La mère de Marie Tudor - et permettre ainsi l'union entre Henri 8 et sa maîtresse Anne Boleyn. More démissionne : « lorsqu'un homme d'Etat oublie sa propre conscience au bénéfice de son rôle public, il mène son pays vers le chaos ». Après la rupture avec Rome, victime des attaques de son successeur Cromwell, disgrâcié, emprisonné, More refuse de reconnaître le roi comme chef spirituel de l'Eglise anglicane : « est-ce aider la patrie que de la peupler de menteurs ? » Il est condamné à mort. A l'opposé de « ce caractère inébranlable » de l'Humanisme et qui préserve sa dignité quel que soit le prix à payer, l'homme de la rue constate, lui, qu'il n'est pas très compliqué d'être toujours vivant : « il suffit de ne pas se faire remarquer ». « Crapuleries politiques, finasseries criminelles, ambitions et bassesses, comme inévitables, du pouvoir » l'œuvre porte une grande leçon politique « toute entière plongée dans notre monde actuel » écrit Vilar.<sup>2365</sup>

Quelques pièces entrent difficilement dans cette tentative de classification proposée par Vilar. Ainsi en va-t-il du *Bar du crépuscule* : « Bouffonnerie mélancolique » dit Koestler. Deux extra-terrestres arrivent sur terre, à la recherche d'un espace vital indispensable à leur planète surpeuplée. Le critère de choix est simple : ils éliront celle dont les habitants ne sauront justifier qu'ils sont heureux. Sur l'île où ils ont atterri, on décrète « un bonheur obligatoire et général ». Après plusieurs tentatives infructueuses, une riche propriétaire de plantations trouve la solution. Aidé d'un journaliste « rêveur qui rêve au bonheur », Colibri,

---

<sup>2364</sup> *Ecclesia* n° 296 op.c.

<sup>2365</sup> Lettre aux associations, sept 1962. (*Bref* n°65, avril 1963).

elle distribue champagne et caviar à profusion. La police arrête les extra-terrestres. Les iliens ont-ils été grugés ? « Nous le saurons bientôt », le temps accordé pour prouver l'aptitude au bonheur s'achève dans une heure. A mi-pièce, l'intérêt dramatique chute, l'intrigue s'égaré dans d'interminables digressions qui freinent la progression de l'action. « Faite de pathos » écrit Vilar,<sup>2366</sup> la harangue de Colibri sur le bien fondé du bonheur, interminable et absconse en constitue un morceau de choix. Pièce sans dénouement, donnant une impression d'inachevé, on a quelque difficulté à saisir les intentions de Koestler. Selon quels critères Vilar a-t-il pu élire une telle œuvre ? C'est manifestement une erreur.

« Moralité en trois actes »<sup>2367</sup> dit Claudel de *L'Histoire de Tobie et de Sara*. Deux plaintes s'élèvent vers Dieu : celle du vieux Tobie, aveugle ; celle de Sara, fille d'un de ses amis à qui il a prêté de l'argent, Sara persécutée par le démon des plaisirs impurs, Asmodée. Tobie charge son fils, Tobie le jeune de partir recouvrer l'argent et d'aller à la rencontre de Sara. Dieu qui a entendu les plaintes confie le jeune homme à l'ange Raphaël sous le nom d'Azarias. En chemin, ils pêchent dans l'Euphrate un poisson mystérieux dont les organes sont dotés d'un pouvoir miraculeux : le foie permet de délivrer Sara d'Asmodée ; le fiel rend la vue à Tobie le vieux. « Tous rendent grâce à l'ange qui regagne le ciel ».<sup>2367</sup> Où classer cette sorte d'oratorio frappé du sceau du miracle, au cours duquel Claudel laisse libre cours à sa foi de prosélyte ?

Chen-Té, la bonne âme, « l'ange du Faubourg » est l'héroïne de cette autre « moralité », *La Bonne âme de Sé-Tchouan*. Toujours prête à faire le bien, elle seule a accepté d'héberger les trois dieux arrivés à la ville. Survient dans sa boutique son cousin Tchoui-Ta. Il va mettre un peu d'ordre dans ses affaires, car par bonté elle dilapide son maigre bien. Tchoui-Ta réalise des prouesses, crée une fabrique... mais Chen-Té a disparu et il est accusé de la séquestrer. Devant les juges, il ôte son masque : il est Chen-Té travesti : « c'est moi votre bonne âme, Tchoui-Ta, Chen-Té. Je suis les deux ». Une leçon sur la nature de l'homme à la lumière de cette parabole : il n'est pas bon *ou* méchant ; il est bon *et* méchant, « bonne créature et odieuse à la fois ».

Et les « drames historiques » de Hugo ? Que sont *Ruy Blas* et *Marie Tudor* ? Amour ? Politique ? « Thème politique aussi bien qu'histoire des cœurs » répond Vilar à propos de *Ruy Blas*.<sup>2368</sup> Après l'apogée du Siècle d'Or, la pièce traite du déclin de l'Espagne, du temps de la désillusion – « el desengaño », notion qui court à travers toute la littérature espagnole de cette

---

<sup>2366</sup> Lettre à Koestler, septembre 1944.

<sup>2367</sup> P. Claudel, introduction, *Théâtre 2*, 1540-41.

<sup>2368</sup> *Mo* 17-2-1954, 71.

fin de XVII<sup>ème</sup> siècle. Instrument d'une vengeance, un valet devient premier ministre par l'amour d'une reine délaissée : « un ver amoureux d'une étoile ». Un valet qui morigène les ministres dont le seul souci consiste à dilapider le trésor royal. Faut-il voir là une satire « inspirée » par les malversations du règne de Louis-Philippe ? Vilar s'interroge. A coup sûr, « un pur mélo » qui n'a plus « aucune vertu dramatique ni poétique ».<sup>2369</sup>

Mélodrame aussi, *Marie Tudor*, « Marie la sanglante » ensorcelée par son amant Fabiani, le méchant qui séduit Jane, la pure jeune fille. Ce ne sont que rixes, meurtres nocturnes, substitutions de prisonniers, coups de théâtre. Pour un peu on se croirait à la Tour de Nesles. Quand arrive le Romantisme, « l'héroïsme se perd avec éclat » écrit Vilar en 1950.<sup>2370</sup> *Hernani*, *Ruy Blas* ne sont pas des héros au sens cornélien, ils appartiennent à une tradition « d'héroïsmes faciles », de « panache » qui atteint son paroxysme avec *Cyrano de Bergerac*. Dès lors, ces œuvres méritaient-elles d'être exhumées ? On connaît la faiblesse de Vilar pour Hugo, nous l'avons relevée supra. Alors, si mélodrame il y a, quitte à le jouer, il faut le jouer à fond, « en y croyant dur comme fer ».<sup>2371</sup> *Les Margot d'Avignon* ou de *Chaillot* ont-elles pleuré ? Espérons-le pour elles.

Et que faire encore d'*Henri 4* de Pirandello, l'empereur simulateur ? Au sein d'un cercle, on organise une cavalcade costumée, chaque membre jouant un rôle. Un jeune homme est déguisé en Henri 4 - l'empereur d'Allemagne qui au XI<sup>ème</sup> siècle alla à Canossa faire allégeance au pape. Il est victime d'une chute de cheval provoquée par Belcredi un autre participant jaloux. L'accident cause des séquelles. Le jeune homme perd la raison, et devenu fou, se prend pour Henri 4. Son entourage décide de le protéger dans l'attente d'une guérison. On l'installe avec une véritable cour. Le jeune homme mène là sa vie d'empereur... Mais bien des années après, on s'aperçoit qu'il simule la folie. Il a mesuré qu'il ne pourrait plus recouvrer sa vie réelle : trompé par la femme aimée, des amis prêts à le trahir, tous vivent dans le mensonge. Il choisit de se réfugier définitivement dans cette folie simulée. A ses conseillers de cour, il déclare : « nous nous amusons aux dépens de ceux qui nous croient fous. Rions. Mais entre nous. Rien n'a changé ». Et après avoir tué Belcredi, il confie : « nous allons demeurer ici ensemble. Ensemble ici et pour toujours ».

L'œuvre témoigne d'un thème récurrent, comme un invariant de la dramaturgie de Pirandello : l'immobilisation d'un personnage qu'il fige dans une forme hors de la réalité de la vie et qui a pour corollaire une quête incessante d'identité.

---

<sup>2369</sup> *Arts*, 3-3-1954.

<sup>2370</sup> Op.c. février-mars 1950.

<sup>2371</sup> *Arts*, 3-3-1954.





## **Le travail de réalisation**

*« La mise en scène comporte deux parties bien distinctes : l'une toute matérielle ; l'autre immatérielle. »(Antoine.)*



## **Chapitre 5**

Le metteur en scène : serviteur du texte ou créateur ?



La spécificité de la mise en scène – ce « métier spécial » qui reste à inventer – consiste à structurer les différentes composantes de la réalisation théâtrale afin de conférer à celle-ci une unité et une cohérence à partir de la vision que le praticien se fait de l'œuvre écrite et lui permettre d'en proposer au spectateur une lecture particulière : c'est ainsi qu'Antoine la définit à la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>2372</sup> A contrario, pour Brecht, la mise en scène n'a pas à assurer la fonction de redondance des divers éléments scéniques – ce que Barthes nomme « l'épaisseur des signes ». Elle doit se fixer pour but de mettre l'accent sur les contractions qui jaillissent de la rencontre de ces éléments : on joue dès lors sur les antagonismes. Les rapports que « les arts frères de l'art dramatique » entretiennent entre eux doivent les faire « s'éloigner les uns des autres » afin de permettre la progression de « la tâche commune ensemble », mais chacun « selon sa manière ».<sup>2373</sup> Quelle que soit la perspective choisie, à partir d'Antoine la mise en scène fonde l'autonomie de la représentation par rapport à la dramaturgie.

Très tôt les auteurs vont s'insurger contre la place occupée par cette fonction nouvelle. Ils prennent ombrage d'un rôle qui leur semble devenir hégémonique dans la pratique théâtrale. Nous avons évoqué la querelle provoquée par Vilar à ce sujet et le mécontentement que ses propos ont soulevé de la part des dramaturges. Veinstein rappelle leurs protestations en citant les témoignages de certains d'entre eux.<sup>2374</sup> Déjà Antoine relevait chez les auteurs une « sorte de franc-maçonnerie », expression d'une revanche à l'endroit de « la tyrannie qu'ils subissent au cours des répétitions de leurs pièces ».<sup>2375</sup> Vilar explique cette situation par le renoncement des dramaturges. D'aucuns l'ont précédé dans cette voie. Reinhardt par exemple qui juge que peu à peu ils ont « perdu le contact avec le théâtre » : la « carence » dont ils ont fait montre a provoqué l'apparition de la mise en scène.<sup>2376</sup> Ou encore Dullin quand il affirme que « les exagérations » que s'attribuent les metteurs en scène sont « imputables à la négligence des auteurs ».<sup>2377</sup>

Et cette querelle est bien loin de s'apaiser. Elle va rebondir avec la survenue d'un nouveau débat. A peine quelques lustres après l'apparition de la mise en scène, praticiens, théoriciens, auteurs vont s'affronter à propos de la relation établie entre l'œuvre écrite et sa

---

<sup>2372</sup> Antoine, « Causerie sur la mise en scène », *La Revue de Paris* n°7, 1-4-1903, 596-612.

<sup>2373</sup> Brecht, « Petit organon pour le théâtre », n°74, *Ecrits sur le théâtre*, 206.

<sup>2374</sup> Veinstein, *La Mise en scène et sa condition esthétique*, 247 et suivantes.

<sup>2375</sup> Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre-Libre*, 114.

<sup>2376</sup> Reinhardt, « Conversations sur le théâtre », *Candide*, 4-5-1933.

<sup>2377</sup> Dullin, *Correspondance* 21-5-1927, 21-22. (Cf. Monique Surel-Tupin, *La recherche théâtrale de Ch. Dullin étudiée à partir de ses écrits*, 97).

représentation scénique : le metteur en scène est-il un serviteur du texte ou un authentique créateur pour lequel le texte n'est plus que prétexte à engendrer sa propre création ?

### 5.1 Le metteur en scène créateur

S'opposent à la suprématie du texte praticiens et théoriciens pour qui l'origine du théâtre est à chercher dans le mouvement, la danse et non le verbe. La mise en scène va exercer un contre-pouvoir à l'endroit de celle-ci, lequel ne constitue plus qu'un élément de la réalisation parmi d'autres. Par la mise en retrait du texte – au pire par sa disparition – on affirme la suprématie de la mise en scène et par voie de conséquence on accorde à son auteur le statut de créateur. Dès 1913 à Berlin le Congrès de l'Association des directeurs artistiques allemands pose la question des droits de mise en scène parallèlement au principe des droits d'auteur. Veinstein remarque qu'en dirigeant l'élaboration de la représentation avec une « indépendance professionnelle, technique, et artistique suffisante », le metteur en scène perçoit la réalisation comme « son œuvre ».<sup>2378</sup>

En France, les exemples viennent d'ailleurs. Des hommes comme Gémier avec sa Société universelle du théâtre, Hébertot, Baty, décident de permettre au public parisien de découvrir le théâtre européen, essentiellement russe et allemand. De 1921 à 1931 se succèdent sur nos scènes Balieff et le Théâtre de la Chauve-souris ; Taïrov et son théâtre Kamerny ; Vakhtangov ; Meyerhold ; Mickaël Tchekhov ; Jessner... Durant cette décennie, Paris est mis en contact avec le théâtre de l'Abstraction, l'Expressionnisme, le Futurisme, le Constructivisme, vaste tour d'horizon de propositions totalement absentes de la production française, à l'exception de Baty dont *L'Empereur Jones* d'O'Neill et *L'Opéra de quat'sous* sont réalisés dans une perspective expressionniste.

Ces metteurs en scène étrangers se veulent résolument créateurs. Taïrov entend « libérer le théâtre de la littérature ». Comme son compatriote Meyerhold, il donne l'importance première à un rythme « purement théâtral » qui ne peut trouver ses normes que dans l'œuvre scénique : facultés d'expression propres à l'acteur ; pouvoir dynamique des constructions dans l'espace ; vertu symbolique du décor abstrait ; jeux de lumière qui modèlent lignes et volumes sont autant de composantes qui font de la réalisation une création dans laquelle le texte perd tous ses privilèges. Pour Vakhtangov, si son existence reste une nécessité, il ne doit être considéré par le metteur en scène que comme un « point de départ ». Pour sa part, Piscator décrète ne plus vouloir accepter de pièces qu'on lui « apportera terminées ». Celles qui lui imposent « le moins de texte sont les meilleures ».<sup>2379</sup> Jessner observe que les classiques mêmes doivent subir un travail de rethéâtralisation de la part du

---

<sup>2378</sup> Veinstein, op.c. 143.

<sup>2379</sup> Cf Veinstein, op.c. 276.

réalisateur dont « la mission est de les adapter au temps actuel ».<sup>2380</sup> Pour les uns et les autres il y a incontestablement création dès lors qu'ils réalisent une œuvre qui ne prend sa forme définitive qu'à la représentation.

Un certain nombre de théoriciens se prononcent également dans ce sens. Influencé par le « théâtre total » selon Wagner, Appia accorde la prééminence au mouvement et donc au support de celui-ci, la musique. Pour lui, le texte présente un défaut rédhibitoire : s'il informe « rationnellement, il n'exprime pas ».<sup>2381</sup> La proposition de Craig est bien plus radicale, qui se déclare résolument en faveur d'un théâtre limité au spectacle puisque, juste retour aux origines, « le père du dramaturge fut le danseur ». Il convient dès lors de chasser de la scène et l'auteur et par voie de conséquence l'acteur : « je crois que le temps viendra où nous pourrons créer des œuvres d'art du théâtre sans nous servir de la pièce écrite ». Alors le théâtre inventera des œuvres « propres à son art » et le metteur en scène deviendra l'unique créateur. Lui seul saura « combiner la ligne, la couleur, le mouvement et le rythme ». Craig n'exclut pas une période transitoire au cours de laquelle le texte pourra subsister. Que devient l'acteur durant cette transition ? Il suffit de lui substituer « un personnage inanimé » qu'il appelle une « sur-marionnette » car le corps humain est « impropre à servir d'instrument à un art ».<sup>2382</sup>

Il faudrait enfin citer ici Artaud. Précédemment nous avons vu les limites bien particulières dans lesquelles il enserme le texte, ne lui accordant qu'une valeur incantatoire : « les sons, les bruits, les cris sont cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire ». Il dénonce une situation vieille selon lui de quatre siècles. Depuis la Renaissance, on nous a accoutumés à un théâtre « purement descriptif et qui raconte de la psychologie ». La mise en scène ne doit plus être le « simple degré de réfraction d'un texte sur la scène », mais bien « le point de départ de toute création théâtrale », œuvre d'un « créateur unique » à qui incombe la « responsabilité double du spectacle et de l'action ».<sup>2383</sup>

Mais cette proposition de metteur en scène créateur ne fait pas l'unanimité chez les praticiens, loin s'en faut, tout particulièrement en France.

---

<sup>2380</sup> Jessner, in *Cahiers du théâtre* n°7, déc. 1930, 15. (Veinstein, op.c. 303).

<sup>2381</sup> Appia, *L'Oeuvre d'art vivant*, 52.

<sup>2382</sup> Craig, *De L'art du théâtre*, 105, 107, 109, 49, 66. (On sait que dans l'édition de 1942 Craig nuance sa pensée en précisant que la sur-marionnette, c'est « le comédien avec le feu en plus et l'égoïsme en moins », 98).

<sup>2383</sup> Artaud, op.c. 124, 116, 142.



## 5.2. Le metteur en scène serviteur du texte

Ici le metteur en scène n'est que l'interprète du dramaturge. Il se définit comme un serviteur du texte – dont il affirme la prééminence. Et sa proposition scénique faite d'éléments non linguistiques joints au premier nommé, concourt à mettre en valeur l'écriture textuelle. Antoine parle de « dévotion au sens et à l'esprit des œuvres ».<sup>2384</sup> Attitude identique de la part de Gémier pour qui le metteur en scène a l'obligation d'un « respect absolu du texte ».<sup>2385</sup> Copeau va dans le même sens : serviteur zélé de l'œuvre écrite, il exerce ce ministère avec « la ferveur de l'officiant sur l'autel de l'écrivain ».<sup>2386</sup> Parce que le texte « seul compte »<sup>2387</sup>, il recherche une collaboration riche avec le poète, collaboration qui s'établit dans un rapport hiérarchique en faveur du texte auquel il doit rendre « un culte absolu ».<sup>2388</sup> Copeau se refuse à considérer son travail comme étant celui d'un créateur. En aucune circonstance, il ne saurait outrepasser son rôle d'interprète.

Pour Dullin, le « maître du théâtre c'est l'auteur », car c'est lui qui « nous donne sa substance ».<sup>2389</sup> Le travail du metteur en scène doit avoir pour base « l'acceptation totale et sans réserve » du point de vue de ce dernier.<sup>2390</sup> « Mandataire spirituel », il ne peut que servir son œuvre sans « jamais la déformer ». Il affirme encore qu'il a toujours tenu le texte et le jeu comme des « éléments essentiels » de sa besogne. Hors de lui « le désir de faire prédominer » la mise en scène.<sup>2391</sup> Juvet n'exprime pas un point de vue autre. Parce qu'au « commencement était le verbe »<sup>2392</sup>, le metteur en scène reste « l'exécuteur testamentaire de l'auteur ».<sup>2393</sup> Il fait preuve d'un dévouement « sans bornes » à l'égard de celui-ci, l'assiste par « une totale, une aveugle dévotion ».<sup>2392</sup> Si se livrer à ce travail conduit à « chercher constamment les raisons d'admirer » l'œuvre<sup>2392</sup>, Juvet ne minimise nullement ce rôle d'indispensable intercesseur « entre le poète et le public » car il révèle « scéniquement » l'auteur et concrétise son œuvre sur la scène ».<sup>2392</sup> A l'opposé du créateur, le metteur en scène qu'est Juvet fait montre d'humilité : « il suffit d'être attentif et point trop personnel ».

---

<sup>2384</sup> Antoine, op.c. 126.

<sup>2385</sup> Gémier, *Le Théâtre*, 54.

<sup>2386</sup> Copeau, op.c. 246.

<sup>2387</sup> Copeau, *Mise en scène des Fourberies de Scapin*, 22.

<sup>2388</sup> Copeau, *Correspondance* n°19, 1931, 16.

<sup>2389</sup> Dullin, op.c. 39.

<sup>2390</sup> Dullin, cité par M. Surel-Tupin, op.c. 133.

<sup>2391</sup> Dullin, *Correspondance* n°24, 24.

<sup>2392</sup> Juvet, *Témoignages sur le théâtre*, 206-211 passim.

<sup>2393</sup> Juvet, *Réflexions du comédien*, 82.

Dès lors, la pièce prend peu à peu « son mouvement » et « fait sa mise en scène elle-même ».<sup>2394</sup>

Cette attitude constante du respect de l'œuvre conduit ces réalisateurs à refuser voire à condamner les « excès » des propositions de certains de leurs collègues européens. Antoine constate que « la vague russo-germanique a tout recouvert » et déplore que face à elle « nous n'existions plus ». Dubitatif à l'endroit des résultats pour l'art français, il s'interroge : que restera-t-il de cela « où le bon et le mauvais s'entremêlent ? »<sup>2395</sup> Abuser des moyens scéniques dans le but de grossir les intentions du poète a pour effet de « falsifier l'œuvre », de la réduire à une production dramatique « artificielle, grossière » et « presque barbare » observe Copeau.<sup>2396</sup> Gémier s'interroge à propos du travail de Meyerhold sur *Le Revizor* : peut-on avec « des bouts de bois et de toile » ajouter à la pensée d'un auteur qui possède « une langue admirable pour s'exprimer ? »<sup>2397</sup> Mêmes réserves de la part de Dullin pour qui le réalisateur prend de trop grandes libertés avec le texte, ce qui constitue « une atteinte à la propriété littéraire ». Réserves encore à l'endroit du dispositif qui fait de Meyerhold « un créateur de formes ». De tels abus ne sauraient être « en accord avec notre morale ».<sup>2398</sup> A la lumière de ces travaux, Juvet distingue deux catégories de metteurs en scène : « ceux qui attendent tout de la pièce », pour lesquels l'œuvre « est essentielle » ; quant aux autres, ils n'attendent « rien que d'eux-mêmes », l'œuvre est « une occasion » recouverte par « les corps étrangers » et le texte réduit à un « support » ou un « prétexte ».<sup>2399</sup> Evoquant les travaux du studio théâtral mis à la disposition de Meyerhold, Stanislavski confie que plutôt que « freiner » les trouvailles de la compagnie, « pour [son] propre malheur » il ne faisait que « les encourager ». Or la pièce ne saurait être rendue par la « forme extérieure seule » ; ni par « l'acrobatie » ; ni par le « constructionnisme », pas même par « le luxe criard de la mise en scène ». Entre les mains « d'un homme de talent », les acteurs ne sont que « terre à modeler ». Tout ceci tourne à « la théorie abstraite », d'où une suite d'erreurs et de malentendus ». Pire, la révolution théâtrale tente de « se passer du dramaturge ». Dans leur combat contre le réalisme, les novateurs se sont laissés fasciner par la convention ».<sup>2400</sup>

---

<sup>2394</sup> Juvet, op.c. 261-7.

<sup>2395</sup> Antoine, *L'Information*, 3-8-1925.

<sup>2396</sup> Copeau, op.c. 247.

<sup>2397</sup> Gémier, *Cahiers du théâtre*, déc. 1930, 10.

<sup>2398</sup> Dullin, *Correspondance*, n°19, 1930, 44.

<sup>2399</sup> Juvet, op.c. 213.

<sup>2400</sup> Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, 175-221 passim.

Ce rapide tour d'horizon concernant l'attitude des metteurs en scène vis-à-vis de la dramaturgie resterait incomplet si nous ne disions quelques mots des deux autres membres du Cartel : Baty et Pitoëff. Pour des raisons diverses – le premier a fait ses premiers pas en Allemagne ; le second a été jeune acteur et directeur de troupe en Russie où il a côtoyé Meyerhold et Taïrov avant de s'exiler – ils manifestent quelques différences avec leurs collègues français.

Pitoëff affirme bien que le « premier devoir du metteur en scène » consiste à entrer « en communion avec l'œuvre » ; et s'il faut sacrifier, plutôt « sacrifier tout le côté décoratif » que « sacrifier le verbe ».<sup>2401</sup> Mais ce premier devoir de soumission au texte une fois rempli, les choses se compliquent un tantinet. « Autocrate absolu », le metteur en scène nous dit Pitoëff « ne doit absolument rien. (...) Il est absolument libre ». En rassemblant « toutes les matières premières », les éléments épars et égaux entre eux – et parmi eux « la pièce elle-même » - il fait naître l'expression de « l'art scénique par le spectacle ».<sup>2402</sup> La séduisante proposition du metteur en scène créateur ne le guetterait-il pas ? A moins que la soumission au texte accomplie, sa liberté naisse du respect même de celui-ci...

On a fait beaucoup dire à Baty à partir de son texte « Sire le mot », allant parfois jusqu'à faire de lui le parangon du metteur en scène créateur, rompant ses lances contre le texte. Il n'en est rien. Baty relève tout simplement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'arrivée d'Antoine, « le théâtre européen n'est plus que littérature ». Le créateur du Théâtre-Libre redonne au décor, à l'acteur, au jeu leur autonomie. C'est de lui que part le renouveau théâtral car la révolution qu'il opère « écrase sire le mot ».<sup>2403</sup> Jamais Baty n'envisage d'exclure l'œuvre écrite de la scène, bien au contraire : « nous considérons le texte comme la partie essentielle du drame » ; mais ajoute-t-il « son élément intellectuel », car au théâtre le texte ne peut tout dire. Il entend « suggérer ce qui ne peut se traduire entièrement par le mot ». D'autres éléments doivent intervenir pour pallier cette insuffisance et faire ainsi que le spectacle soit « l'art multiple et complet » grâce à une parfaite harmonie des divers arts associés ».<sup>2404</sup> Le metteur en scène ne fait que réaliser « ce qu'un autre a conçu ».<sup>2405</sup>

Régisseur respectueux du texte, Baty n'en devient pas moins le « créateur » du spectacle et ses affiches et programmes en témoignent qui portent la mention « spectacle de Baty ». C'est dans cette perspective qu'en 1927, lors du congrès de la S U T de Gémier,

---

<sup>2401</sup> Pitoëff, *Notre théâtre*, 37.

<sup>2402</sup> Pitoëff, op.c. 7-8-9 passim.

<sup>2403</sup> Baty, « Sire le mot », *Le Masque et l'encensoir*, 317.

<sup>2404</sup> Baty, *Comœdia*, 1-9-1923.

<sup>2405</sup> Baty, op.c. 70.

il revient sur la proposition des « droits » de mise en scène : les metteurs en scène revendiquent « simplement la reconnaissance de la propriété de leur travail ». Toutefois, il précise que si on devait en arriver à des droits perçus sur les recettes, en aucun cas ce devrait être envisagé « au détriment des droits d’auteurs ».<sup>2406</sup>

Ni Baty ni Pitoëff n’entendent minorer le rôle du texte ni en faire l’impasse. Même s’ils se différencient de leurs collègues, les hardiesses étrangères rencontrent peu d’écho dans les théâtres parisiens. On peut même affirmer en France l’existence d’une école de la mise en scène qui, d’Antoine à Dullin, se montre respectueuse du texte.

---

<sup>2406</sup> Baty, intervention au Congrès de la S U T, 21-6-1927, *Cahiers du Théâtre*, 24. (Cf. Veinstein, op.c. 255.)

### 5.3. La conception du régisseur Vilar

Le texte est premier et prééminent. Toutes les autres composantes de la réalisation scénique lui sont subordonnées : telles est la règle apprise chez Dullin et formulée par Vilar comme un axiome. Et en 1941, la réponse que lui fournit Fresnay ne peut que le conforter dans cette conviction :

« L’auteur seul créateur. Seul inventeur. Pour moi,  
le problème du théâtre se résume à ceci : trouver  
de grands auteurs, de grandes pièces et secondairement  
des interprètes. La pensée seule compte. Et le verbe ».<sup>2407</sup>

Dès lors Vilar ne cesse de réitérer cette position. « Il faut derechef se reporter à l’auteur. L’écouter, le suivre ». Et se garder avant tout des « défauts de petit dictateur » auxquels le régisseur est enclin. S’il n’y prend garde, il pourrait modifier le sens de l’œuvre, faire naître une pièce que « l’auteur n’a pas voulue ».<sup>2408</sup> Il n’est pas libre. Le texte qu’il se propose de faire jouer « est la création d’autrui : il met au monde les enfants des autres ». Le voici donc dans l’obligation de s’en tenir « à plus de respect et à moins d’art – ou d’artifice ».<sup>2409</sup> On n’en finirait pas de multiplier les citations. Pour Vilar, la lecture attentive de l’œuvre révèle tous les éléments indispensables à la réalisation. Le texte la gouverne, qui est riche d’indications scéniques dans les répliques mêmes – précisions de mise en place, d’attitudes, de jeu... auxquelles s’ajoutent les didascalies. « Il faut avoir la sagesse de s’y conformer » indique Vilar qui poursuit en précisant que tout ce qui ajoute à ces précisions incluses dans le texte n’est que « mise en scène » et de ce fait doit être « méprisé et rejeté ».<sup>2410</sup> Pour résumer : interprète ; serviteur – ce dernier terme atteint chez Vilar une fréquence rare – et vigilance à l’égard du respect de ce précepte : telle est l’attitude de Vilar à l’endroit du texte.

Seul l’auteur est un créateur. Vilar remarque non sans raison comme nous l’avons noté supra que « tous les metteurs en scène français l’ont dit et le répètent ».<sup>2411</sup> Toutefois, il existe selon lui une exception à cette règle, un cas de figure en présence duquel le metteur en scène

---

<sup>2407</sup> Fresnay, réponse au « Questionnaire auprès des chefs de troupe », 1941.

<sup>2408</sup> « Interview », *TT* 57.

<sup>2409</sup> « Le metteur en scène et l’œuvre dramatique », *TT* 74-5. (Voir encore à ce propos *CR3* n°327, 14-4-1959 ; *TT* 66-7 ; *Esprit* n°5, mai 1949 ; « L’art du théâtre reste un des plus menacés qui soient » *TT* 184 ; « metteur en scène mon ami », *TSP* 377-381 ; Entretien radio avec Ribemont-Dessaignes, « Les pouvoirs de la connaissance », 1958.)

<sup>2410</sup> « Interview » *TT* 65-6. (Cf. « Enquête », *Intermède*, 1946, T.2, 67-75 passim.)

<sup>2411</sup> Lettre à *La Revue internationale du théâtre*, 1948. (*TSP* 38-9.)

« affamé de création » peut trouver « pâture à son génie dévorant » : lorsque la pièce est nulle, qu'à « l'implacable usure » des répétitions elle s'avère vide de tout intérêt.<sup>2412</sup>

Mais si l'unique créateur reste le dramaturge, si le régisseur n'a qu'une fonction de médiateur, de fondé de pouvoir qui gère l'œuvre au mieux et la fait « fructifier », ceci ne signifie pas pour autant que celle-ci « soit parfaite ».<sup>2413</sup> D'où les retouches, les coupures qui apparaissent nécessaires à l'épreuve de la scène. Nous en avons traité précédemment. L'auteur « a jeté sur le papier (...) une histoire ». Mais a-t-il tenu compte de cette « loi inévitable du théâtre : être compris ? » Car si l'on peut lire et relire à loisir un récit – Joyce ou Proust par exemple – à la scène il faut « aussitôt comprendre Claudel ».<sup>2414</sup> Ces modifications du texte ont une double fonction : faciliter le travail de l'interprète ; faciliter la compréhension du public en améliorant la lisibilité. In fine elles constituent un service rendu au poète.

C'est alors qu'apparaît ce que Vilar nomme « l'art du contrage ». Chagrin « d'un adjectif mal placé », faisant « la moue sur un adverbe », ou la grimace à propos d'une phrase « très bien écrite », le metteur en scène s'en prend à l'auteur « contré à tout coup ». Ce contrage n'est certes pas de « propos délibéré », mais ne témoignerait-il pas d'une opposition de fait entre la « fonction créatrice de l'auteur » et celle du « metteur en scène ? » Réponse de Vilar : « peut-être bien que oui ».<sup>2415</sup> Le dilemme serviteur/créateur l'a bel et bien intrigué : « vis-à-vis de l'œuvre, je tâche de ne pas sortir de mon rôle d'interprète » écrit-il, mais il reconnaît combien « cela est difficile ». Et s'il assure « prendre garde » à ne jamais outrepasser les droits du réalisateur, il lui reste un « intervalle étroit » qui est « [sien] » et dans lequel il se laisse glisser « au plaisir de la découverte ».<sup>2416</sup> Revenant sur les deux composantes de la mise scène selon Antoine – la matérielle et l'immatérielle – Sarrazac conclut que le metteur en scène moderne devient « une sorte de co-auteur sinon de la pièce du moins du spectacle ».<sup>2417</sup> Nous sommes ici très près de la proposition de Baty. Et s'il a choisi in fine l'option metteur en scène serviteur du texte – et ce de manière perenne – Vilar n'a pas

---

<sup>2412</sup> « Interview », *TT* 67.

<sup>2413</sup> *Esprit* n°5, mai 1949, *TSP* 45.

<sup>2414</sup> « Dix ans de mise en scène au TNP », conférence Sorbonne 15-3-1961, *Bref* n°46, mai 1961. (*TSP* 258.)

<sup>2415</sup> « Dix ans de mise en scène au TNP », op.c.

<sup>2416</sup> *CR2* n°148, Cie des 7.

<sup>2417</sup> Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible » in de Jomaron, *Le Théâtre en France*, 706.

éludé la question posée par la controverse. En décidant de servir le poète, il n'innove certes pas. Il se situe dans le droit fil d'une invariante française constatée précédemment.<sup>2418</sup>

---

<sup>2418</sup> A propos de cette position du metteur en scène serviteur du texte voir aussi Radio Canada, op.c. : « Je suis de ceux qui disent non à la mise en scène création. Le créateur, c'est l'auteur ».





## **Chapitre 6**

### Primauté des arts majeurs

*« A quels éléments autres que le texte et les interprètes pourrait-on attribuer une supériorité ? » (Vilar.)*



Vilar crée une distinction hiérarchique entre ce qu'il nomme « les arts majeurs » et « les arts mineurs » du spectacle. Les premiers concernent le « jeu scénique ou plus exactement le jeu des acteurs », autrement dit l'interprétation par le comédien de l'œuvre. « Les arts mineurs » désignent toutes les techniques artistiques qui concourent à la réalisation : « peinture, architecture, électromanie, musicomanie, machinerie ».<sup>2419</sup> Relevons qu'il retrouve quasiment la séparation proposée par Antoine entre la « partie matérielle » du spectacle, laquelle regroupe décors, accessoires, éclairages, et la « partie immatérielle » constituée par « l'interprétation et le mouvement du dialogue ».<sup>2420</sup>

Rappelant les liens qui unissaient Antoine et Gémier, Vilar déclare qu'avec « le coup d'éclat de 1887 », année de la formation du Théâtre-Libre, démarre « l'histoire de la mise en scène contemporaine ».<sup>2421</sup> Au fil des saisons cette fonction a connu une importance telle que « le spectacle a pris le pas sur l'œuvre ». Elle a transformé la scène en « foire » où tous les arts « venaient se marier, s'outrager ou se nier l'un l'autre ».<sup>2422</sup> A la lumière de ce jugement, on saisit que Vilar manifeste la plus extrême réserve devant l'escalade des excès de la mise en scène. Selon lui le plateau ne doit nullement être ce « carrefour » où s'entremêlent, où s'entassent indifféremment tous les arts. Présenter une pièce est chose à la fois « simple et difficile » : c'est un ensemble de « rapports simples entre une pensée ou une passion » qu'exprime un personnage et « la part de passion » que peut exprimer un acteur.<sup>2423</sup> Autrement dit la réalisation repose essentiellement sur la rencontre, la relation entre un texte et son interprète : « tout le reste est poudre aux yeux ».<sup>2423</sup> Il convient dès lors de réduire le spectacle à sa « plus simple expression », à savoir le jeu de l'interprète. Voilà donc la conception de Vilar de la mise en scène qu'il nommera bientôt « régie ».

Au cours de l'étude du répertoire nous avons mesuré les qualités dont doit faire preuve le texte, telles que Vilar les définit. Nous avons pris acte du fait que serviteur de celui-ci, il entendait lui accorder la première place. Il ne reste plus qu'à retrouver dans sa pratique sa manière de conduire la réalisation avant de saisir la distinction entre régie et mise en scène.

---

<sup>2419</sup> « Assassinat du metteur en scène », *TT* 35.

<sup>2420</sup> Antoine, op.c.

<sup>2421</sup> « Allocution Firmin Gémier », Aubervilliers, 22-2-1969, *TSP* 395.

<sup>2422</sup> « Préambule » à la conférence de Camus, Cie des 7, 1-7-1944, *CR3* n° 252

<sup>2423</sup> « Du mouvement de scène et de la liberté de mouvement de l'acteur », *TSP* 299.

### 6.1. Les étapes du travail théâtral

La première besogne concerne le metteur en scène. Il s'agit d'une phase préparatoire « avant le travail avec les comédiens » à savoir le choix de la pièce.<sup>2424</sup> Cette décision relève exclusivement de ses attributions : « le metteur en scène toujours », même si nous avons précédemment relevé ça et là quelques rares influences. Les critères peuvent varier dans le temps. Au début de sa carrière, Vilar précise que le choix repose uniquement sur le fait que « vous aimez l'œuvre ».<sup>2425</sup> Nous avons constaté par la suite - notamment durant les dernières années du TNP - qu'il pouvait s'expliquer par l'adéquation entre le contenu de la pièce et l'actualité d'un problème de société, encore que cet élément n'exclue nullement le premier cité.

Suit donc l'impérieuse nécessité de lectures attentives. Lire et relire l'œuvre « d'assez près » et aussi « y penser beaucoup »<sup>2424</sup>, avec attention et intelligence. Le nombre de lectures importe peu. Elles dépendent des difficultés rencontrées. Mais il convient de privilégier la qualité plutôt que la quantité, même si Vilar estime que metteur en scène ou comédien, « on ne lit jamais assez l'œuvre ».<sup>2426</sup> Et faire en sorte de l'avoir toujours présente à l'esprit afin qu'elle devienne « une chose privilégiée ».<sup>2424</sup> Le régisseur dit s'efforcer de « bien la comprendre », surtout lorsqu'elle le déroute, « le désarçonne » ; savoir surmonter ces « moments difficiles », ne pas éluder « ses faiblesses », en un mot, tenter de lui donner « son ordre et son désordre ». Ce n'est que par ce travail parfois délicat, fastidieux, qu'il ne la soumettra pas à « une vision personnelle » et sera dès lors en mesure de « la servir ».<sup>2427</sup>

Au terme de cette phase, le régisseur doit avoir de la pièce « une connaissance claire et rigoureuse ».<sup>2428</sup> Il la « sait ». Une telle intelligence de l'œuvre lui permet entre autre de rédiger le résumé destiné aux spectateurs, tâche dont bien des auteurs seraient incapables. Il atteint ainsi une perception « visuelle et auditive » susceptible de lui laisser entrevoir une réalisation idéalisée.<sup>2429</sup> Dominique Vilar se souvient qui témoigne : il connaissait « parfaitement » l'œuvre qu'il allait monter, au point qu'on ne pouvait pas « le piéger sur le

---

<sup>2424</sup> op.c. Radio Canada

<sup>2425</sup> op.c., 1944, *TSP* 296.

<sup>2426</sup> Conférence Théâtre de Poche, oct 1943. (*TT* 24).

<sup>2427</sup> Note, *Le Crapaud-buffle*, 1959.

<sup>2428</sup> op.c. *TT* 31.

<sup>2429</sup> op.c. *TT* 55.

sens de telle réplique ». Et si la mise en scène n'était pas « cadrée au départ », le sens général était « très précis dans sa tête ».<sup>2430</sup>

Arrive alors le moment du choix des interprètes, ici encore du seul ressort du régisseur. Et nous avons vu Vilar refuser telle comédienne proposée par Philipe. « Sélection faite par la décision d'un seul », décision « cruelle parfois dans ce métier ». Quand on annonce à tel acteur qu'il tiendra tel rôle, tous ceux qui en rêvaient découvrent « qu'ils ne le joueront pas ».<sup>2424</sup> Ainsi, d'après la pièce choisie « par vous, vous défaites et refaites votre troupe ».<sup>2431</sup> Et Vilar de rappeler le mot de Lucien Guitry à Lugné-Poe : « une pièce bien distribuée est une pièce bien jouée ».<sup>2432</sup> Si l'acteur choisi ne correspond pas au rôle, si le personnage n'est pas « dans ses moyens », quel que soit le régisseur, il ne parviendra jamais « à le lui faire jouer ». Et Vilar d'ajouter « ça été une de mes lois ». Il lui est arrivé, très rarement, « une ou deux fois sur cinq ou six cents rôles » de retirer un personnage à un comédien dès les premières répétitions tant l'inadéquation éclatait au grand jour. Mais en règle générale, il fait confiance. Il faut « attendre la première » bien souvent pour s'apercevoir d'une erreur de distribution. Alors, il est trop tard, il faut continuer, « on s'est engagé » et il y a eu « une parole donnée ».<sup>2433</sup> Nous avons précédemment observé que Vilar admet ses erreurs et qui plus est, qu'il les revendique. Une distribution n'a jamais été « un théorème », mais un jeu fait autant de « sentiment que de raison ». Donc acte. « Et silence ».<sup>2434</sup>

Peut dorénavant commencer le travail avec les comédiens. Au début de sa carrière Vilar fixe de manière un rien théorique et idéal un temps pour réaliser correctement une œuvre : quarante à cinquante répétitions de quatre heures chacune.<sup>2435</sup> Lors de ses premières mises en scène, il a respecté cette norme. Les écrits relevés çà et là l'attestent. En 1944, il précise avoir travaillé *Don Juan* « pendant trois mois tous les jours ».<sup>2436</sup> En janvier 1945, il annonce « un mois et demi de répétitions » pour *La Danse de mort*.<sup>2437</sup> *Le Bar du crépuscule* est le résultat de « cinquante jours de travail ».<sup>2438</sup>

Puis arrive Avignon. Dès 1947, Vilar confesse avoir pris là une « dangereuse habitude », celle de travailler « dans la fièvre, dans la hâte ». Entre mille tâches, assurer en

---

<sup>2430</sup> D. Vilar, entretien Sète 10-8-1990.

<sup>2431</sup> Op.c. TSP 296.

<sup>2432</sup> Mémoire, TPS 248. (cf Radio Canada.)

<sup>2433</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2434</sup> Note à Rouvet, déc 1955, CR2 n°136.

<sup>2435</sup> Conférence au Théâtre de Poche, oct. 1943.

<sup>2436</sup> Lettre au secrétaire général des Beaux-Arts, Juillet 1944.

<sup>2437</sup> Adresse aux abonnés, CR2 n° 113.

<sup>2438</sup> Note de la mise en scène, 29-10-1946.

quelques semaines la réalisation de deux œuvres avec les mêmes acteurs. Commence alors une nouvelle et durable période dont il ne se départira jamais qui consiste à œuvrer dans la contrainte, dos au mur. Inéluctable ? Sans doute pas, encore que cette situation fâcheuse s'explique à n'en pas douter par son « habituelle malhabileté à préparer un emploi du temps et à le suivre ».<sup>2439</sup> Nous avons maintes fois noté que ce défaut ne fait que s'accroître au TNP. Même si après « plus de quarante répétitions » *Le Songe d'une nuit d'été* n'est pas encore au point puisque « nous ne l'interprétons pas » avoue Vilar, c'est là une exception.<sup>2440</sup> Souvenons-nous de l'extrême rapidité des réalisations de *Ruy Blas*, du *Triomphe de l'amour*, pour ne citer que ces deux exemples.<sup>2441</sup>

L'ouvrage avec les comédiens s'organise selon trois stades successifs. Dans quel état d'esprit arrive Vilar ? Il est en attente : sans notes, sans mise en scène écrite, sans instructions précises. Pour sa part, « rien de définitif, rien de précis » n'est arrêté avant les premières répétitions. « Rien dans les mains, rien dans les poches ». On se doit d'ajouter : tout dans la tête. A présent c'est à l'interprète à proposer, à nourrir. Face au régisseur, le comédien : « tout dans le corps et l'âme d'autrui ».<sup>2442</sup>

Premier stade, le travail au cours duquel les comédiens se livrent à des italiennes de texte : « le tiers environ du total des répétitions au moins », soit quinze à vingt séances.<sup>2443</sup> Ou encore « vingt à trente » dit ailleurs Vilar.<sup>2444</sup> Au cours des ultimes saisons, pressé par le temps, il écourte singulièrement ce stade : « trois à quatre lectures à la table » rappelle Paturel.<sup>2445</sup> Se remémorant sa participation à *La Paix* lorsqu'elle est encore au conservatoire, et la reprise de *L'Avare* pour le festival du Marais, Dominique Vilar confirme : « ça ne durait pas plus de cinq jours, maximum une semaine. On passait assez rapidement sur le plateau ».<sup>2446</sup>

Quelle qu'en soit la durée, Vilar accorde à cette phase une « importance extrême ».<sup>2447</sup> Cette discipline à laquelle « nous sommes contraints, nous, les comédiens » favorise le fonctionnement de la « mise en mémoire lente ». Une fois le livre fermé, l'interprète poursuit ses efforts pour se rappeler et fixer non seulement « les mots, les idées », mais encore

---

<sup>2439</sup> Note *Le Songe*, fin juin 1959, *TS* 108.

<sup>2440</sup> Note *Le Songe*, op.c. 108.

<sup>2441</sup> Cf Mémoire, *TSP* 246.

<sup>2442</sup> Op.c. *TT* 55.

<sup>2443</sup> Op.c. *TT* 25-29 passim.

<sup>2444</sup> Op.c. oct 1943.

<sup>2445</sup> D. Paturel, op.c. 59.

<sup>2446</sup> D. Vilar, entretien 10-8-1990.

<sup>2447</sup> Op.c. Radio Canada.

« les sentiments », autrement dit « l'état d'âme du personnage ».<sup>2448</sup> L'intelligence du comédien a tout loisir pour décanter le texte « sagement travaillé » de manière aussi neutre que possible. Les personnages sont alors « pressentis jusqu'en leurs plus lointains prolongements ». Et la sensibilité de l'acteur se met « peu à peu au diapason voulu » quand il a enfin « compris ou senti » le personnage. Mené lentement, ce travail favorise donc la solidité de la construction du personnage et la maturation de l'interprétation. Selon Vilar, on ne saurait sans danger en faire l'économie. La plupart du temps il observe qu'une fois la pièce lue par le metteur en scène on s'en tient à une seule italienne de texte, et immédiatement « on jette l'interprète sur le plateau ». Dès lors celui-ci s'abandonne à ses manies et à ses tics habituels. Il crée « arbitrairement et conventionnellement » son personnage avant même que son intelligence et sa sensibilité aient pu « deviner où on allait les mener ». Le résultat est déplorable : réapparaissent tous les « poncifs de jeu ».<sup>2449</sup>

Quelle qu'en soit la durée, le processus reste identique : « manuscrit en main. Cul sur la chaise. Corps au repos ».<sup>2449</sup> Mollien témoigne : « le travail de lecture était le plus plat, le plus scolaire possible », au moins durant les trois ou quatre premiers jours et consistait en une « appropriation des rôles ».<sup>2450</sup> Vilar se tait. Il écoute l'harmonie et l'accord des voix : « le metteur en scène n'intervient pour ainsi dire pas ». Il assiste à des lectures d'une œuvre « qu'il connaît bien » et qu'il redécouvre grâce « aux défauts » des comédiens. Tel acteur tarde à appréhender le personnage, se contente de « murmurer le texte », tel autre cherche à griller les étapes et dès le premier jour tente de trouver « le ton exact ».<sup>2447</sup> C'est pour le régisseur la révélation d'un fait nouveau. Il voit se creuser le fossé entre sa vision première idéalisée entrevue lors des lectures préparatoires et la réalité « vivante, anarchique que sont les comédiens », les « étranges animaux » de Molière. Apparaît alors une évidence : « la réalisation d'une pièce est toujours le résultat d'un compromis ».<sup>2451</sup>

Dans un deuxième temps, Vilar parle, se livre à quelques observations : « il suffit de quelques mots pour indiquer l'interprétation ».<sup>2452</sup> Coussonneau confirme : « Vilar éclaire la pièce, présente la ligne directrice de l'œuvre ».<sup>2453</sup> Mollien précise : « il avance quelques idées générales, quelques directions de jeu, d'interprétation » et ceci toujours « de manière

---

<sup>2448</sup> Entretien, M. Polac, INA/ORTF 1967.

<sup>2449</sup> Op.c. *TT* 24-29 passim.

<sup>2450</sup> R. Mollien, « Vilar au présent, Centre Pompidou, 22-24 mai 1991.

<sup>2451</sup> Op.c. *TT* 55.

<sup>2452</sup> Op.c. Varda.

<sup>2453</sup> M. Coussonneau, entretien 16-6-1981.

allusive ».<sup>2454</sup> Vilar rappelle un fait historique, compare tel personnage à tel autre d'une autre œuvre ou d'un roman, voire d'un tableau. Mettant en exergue l'honnêteté, la douceur, « la bonté innée de Sacha », il note : « c'est Antigone fille de prolétaires ».<sup>2455</sup> Une remarque fréquente court tout au long des tableaux de service et autres notes. Aux dires des acteurs, elle est quasi obsessionnelle : il faut « trouver le ton ». *Ruy Blas* est une œuvre « à éclats ». Si dans l'ensemble « tout va bien », manquent néanmoins « violence, tempérament, chaleur, flamme. Pas de pudeur, oui, pas de pudeur ». Pas de « lyrisme » non plus, et doit être proscrit également « le ton de tous les jours ». Certains jouent « juste », d'autres jouent « vrai, à ras de terre ». Et Vilar d'ajouter : « nous jouons comme des gens compliqués (...). Nous léchons trop les vers et les sentiments ».<sup>2456</sup>

Un autre exemple à propos du ton de l'œuvre - mais nous pourrions les multiplier à l'infini - nous est fourni par les « Notes de mise en scène » de *Platonov*. Succinctes à la manière de celles de *Don Juan*, elles permettent de mieux entrevoir le travail scénique de Vilar. Il précise la nécessité de définir le ton de chaque scène, les caractères des personnages de manière allusive et comparative... Dans le jardin d'Anna Petrovna, la pièce démarre (I, 1) dans une « atmosphère de fête ». On danse, on boit, on rit : « scène vivement enlevée ». La scène entre Grekova et Platonov (I, 12) « vive, enjouée se doit d'être jouée telle » par les deux interprètes. Il convient d'en soigner « doublement » le ton : Platonov « odieux », Grekova « terriblement blessée ». Et Vilar de conclure : « à jouer à fond ».<sup>2457</sup>

On retrouve cette recherche de ton sur le plateau. Voici quelques remarques qui concernent *L'Alcade de Zalamea*. Vilar à Nuño, le valet : « un autre ton, ici c'est autre chose » ; au maître de celui-ci, Mendo : « trouve un ton étrange (...) le ton du mépris » ; toujours à l'adresse de Mendo : « c'est bien, il faut le chercher dans ce ton pour arriver jusqu'à un personnage fantomatique ».<sup>2458</sup>

Le temps passé à la table achevé, vient l'heure du second stade, l'arrivée sur le plateau, « le travail de la mise en place et de l'expression ». Un « bon comédien professionnel » doit pouvoir le réaliser rapidement : « une quinzaine de répétitions sur quarante ».<sup>2459</sup> La mise en place constitue selon Vilar « un jeu bénin ».<sup>2460</sup> Il indique

---

<sup>2454</sup> R. Mollien, entretien, Paris, 22-5-1991.

<sup>2455</sup> *Platonov*, notes de mise en scène, 1956. (Scènes Sacha/Platonov, II 3).

<sup>2456</sup> *TS* 47-49 passim.

<sup>2457</sup> Op.c. *Platonov*.

<sup>2458</sup> Notes de répétitions, juin 1961. (2ème journée : scène 1 avant l'arrivée du capitaine et scène 2, pendant la sérénade donnée par le capitaine sous les fenêtres d'Isabelle).

<sup>2459</sup> Op.c. *TT* 27-29 passim.



rapidement et succinctement aux acteurs moments et lieux des entrées, sorties, les placements principaux suivant en cela les didascalies du dramaturge. Si l'on en croit certains témoignages, il ne fait pas montre d'un intérêt primordial pour ces points. « Et maintenant, où je vais ? » questionne Casarès. La réponse ne se fait pas attendre : « tu vas ici ou tu vas là ; tu sais ce que tu as à faire ». Dominique Vilar se souvient que jouant Marianne de *L'Avare*, « un soir, il arrivait à ma gauche, le lendemain sur ma droite. Jamais là où je l'attendais ».<sup>2461</sup> De Querday « comme d'habitude » ne note que « les grandes lignes, la mise en ordre. Pas de détails ».<sup>2462</sup> Par contre au cours de ce travail « simple et rapide », Paturel confirme toute l'importance que Vilar accorde aux distances entre les comédiens, à leurs positions respectives, « comme en escrime ». La proxémique lui importe au plus haut point. Ces éléments précisés, il arrive à Vilar d'indiquer quelques déplacements si le comédien hésite. « Bougrov descend les marches jardin et Triletzki poursuit Glagalaïev ». Grekova entre, « descend les marches », Platonov « est jardin » ; sur « petite dinde » il avance vers elle. « Bien suivre les indications de Tchekhov » note-t-il.<sup>2463</sup> Mais dans la très grande majorité des cas, il laisse aux interprètes la liberté de leurs mouvements sur scène.

Plus délicat est le moment de « l'expression », de l'interprétation. A propos de *La Ville*, il convient d'éviter de « forcer l'œuvre » conseille Vilar ; donc agir avec « quelque prudence » car elle incite l'acteur à la fois à « l'émotion contenue » mais aussi aux « grands élans physiques ». Que faire ? Laisser l'interprète « aller chercher » ou intervenir ? Et quand ? Délicat problème de la pertinence de l'ingérence dans le jeu. La plupart du temps « l'étude de détails » ressortit à la survenue d'une « difficulté », d'une « obscurité » ou encore lorsque le comédien « le souhaite ».<sup>2464</sup> Nous venons de voir Vilar s'attacher particulièrement au ton de telle scène, de telle œuvre. Musicien, il reste également très sensible aux cadences, aux rythmes et s'adresse souvent aux acteurs en ces termes : vivace, andante, presto, allegro, que l'on rencontre fréquemment dans les notes, remarques de jeu et tableaux de service. A titre d'exemple, citons à propos des *Caprices de Marianne* : « nous avons décidé de jouer l'œuvre sur un tempo extrêmement lent, paresseux, un adagio amoroso et sceptique ».<sup>2465</sup> Nous l'avons vu d'ailleurs chronométrer les spectacles pour asseoir ses remarques : « tempo toujours », ne pas perdre « des temps inutiles (...) uniquement ce que l'on appelle les

---

<sup>2460</sup> Op.c. Platonov.

<sup>2461</sup> D. Vilar, entretien, 10-8-1990.

<sup>2462</sup> Mo 3-6-1955, 223. (A propos de *La Ville*. De Querday régisseur de plateau).

<sup>2463</sup> Platonov, op.c. (I 1 et I 12).

<sup>2464</sup> Mo 3-6-1955, 223.

<sup>2465</sup> CR3, sn, janvier 1960.

respirations ».<sup>2466</sup> Bouquet dit de lui « il avait une conscience du rythme comme j'ai rarement vu quelqu'un l'avoir ».<sup>2467</sup>

Tout au long de ce second stade, l'essentiel pour Vilar consiste à élaguer, supprimer, simplifier, dépouiller. A la lecture des tableaux de service on est surpris par la fréquence constante des termes « serrer », « resserrer », « cerner », « filer », opposés à « étaler », « épanouir », « traîner » employés à l'adresse des comédiens.<sup>2468</sup> Ainsi, lors d'une scène « dite de mouvements », si l'on veut voir la réalisation atteindre son « plein pouvoir de suggestion », il est inutile de la truffer de mouvements - « entrechats, boxe, bagarres, poursuites ». Le texte et un ou deux gestes font l'affaire, « mais il faut que le texte et le geste soient justes ».<sup>2469</sup> Cet élagage terminé, le personnage « suffisamment dépouillé » reste ainsi ouvert à « l'imagination du public ».<sup>2470</sup> Alors un jour, au cours de cette besogne souvent difficile, éprouvante, crispante parfois pour tous, comédiens et metteur en scène, paraît ce que Vilar nomme « l'après-midi merveilleuse » : instant fugace, quelques minutes à peine et « ça y est, on a la pièce ». A la manière d'un médecin de campagne qui connaît parfaitement ses patients et parvient à les guérir par des « petites pratiques », le régisseur artisan-accoucheur voit poindre le résultat du travail. Bien sûr, il garde ce secret par devers soi, « il doit se taire » car le but n'est pas encore définitivement atteint.<sup>2471</sup>

Selon le cas, il ne reste au mieux qu'une dizaine de répétitions - moins la plupart du temps - pour traiter le troisième stade consacré lui aux enchaînements de la pièce : on file l'œuvre sur le plateau dans les conditions du spectacle avec accessoires, costumes, lumières, musique. Parfois, mais ce n'est pas systématique, on procède à une italienne de texte ou de déplacements. Vilar se livre à des raccords de détails, au « figolage » de certains points d'interprétation. Il tisse l'ensemble des propositions faites par les acteurs, les relie entre elles à la manière d'un lisseur, élague une ultime fois, tout ceci dans la perspective de conférer à la réalisation unité et cohérence dans le sens de la lecture qu'il entend donner de l'œuvre. Il peut parfois tenter d'infléchir le ton général. Devant *Le Cid* qu'il juge trop tragique, il lance à ses camarades « c'est une espagnolade ! ». Ces dernières interventions ne sont pas toujours délibérées. « Elles peuvent naître tout autant du « contact polygame des voix, des corps, de l'âme des interprètes et du texte ». Tous ces points clarifiés, « il faut s'y

---

<sup>2466</sup> Op.c. à propos de *Platonov*.

<sup>2467</sup> M. Bouquet, entretien enregistré MJV 1996.

<sup>2468</sup> Voir aussi op.c. *TSP* 448-9.

<sup>2469</sup> Op.c. *TT* 27.

<sup>2470</sup> Op.c. *TT* 66.

<sup>2471</sup> Op.c. Varda

tenir ».<sup>2472</sup> Au cours de ce stade, Vilar se montre plus directif : « Jean ressaisit l'ensemble et lors de ces quatre ou cinq derniers jours, il devient beaucoup plus précis et plus dirigiste qu'à l'ordinaire » précise Coussonneau.<sup>2473</sup>

Mais rien n'est figé dans son esprit. A contrario Vilar concède qu'une proposition d'interprétation venue d'un interprète peut être de nature à infléchir sa vision de l'œuvre. Lorsqu'il fait appel à telle actrice pour tel rôle, il attend d'elle une « certaine forme de sensibilité » qu'une autre ne possède pas. Dès lors, la comédienne élue doit savoir ou pouvoir « imposer » au metteur en scène une interprétation que celui-ci lors de ses lectures n'avait « peut-être pas envisagée ».<sup>2474</sup> Le pouvoir d'invention de l'acteur surprend parfois agréablement. Il modifie la perspective première du régisseur. « Jean Vilar ne refusait pas à l'acteur le fait d'influencer le sens de la pièce » confirme Bouquet.<sup>2475</sup> Et à la reprise de *La Mort de Danton* Vilar constate que l'interprétation de Wilson « plus monstrueuse » le conduit à accentuer le réalisme de la pièce : « c'est cette simplicité que j'ai voulu traduire en resserrant le drame autour de son idée centrale : la mort ».<sup>2476</sup>

Il se souvient de ses insuffisances premières : « j'ai réalisé ma première mise en scène sans bien me rendre compte que j'en faisais ».<sup>2477</sup> A l'époque, en 1943 il était « imbibé de l'esprit de Dullin » : tout ce qui est travail devait être « caché au public ». Ses premières réalisations ont obéi à ce principe. Mais Vilar a évolué, Avignon l'a « un peu changé ».<sup>2478</sup> Dès lors, il n'est plus un adepte farouche de « trop lécher le spectacle ». Si « éclairer l'œuvre » reste une nécessité, la clarté ne lui paraît plus « à tout coup une vertu théâtrale ». Pourquoi s'obstiner à vouloir à tout prix « rendre clair » ce qui ne peut qu'être « sinon obscur » du moins « inexplicable ? ». Il lui semble préférable de préserver « des coins de mystère » s'il y en a et ainsi laisser place « à l'imagination ou à l'interprétation du spectateur ».<sup>2479</sup>

On peut à ce propos rappeler l'incident conté par Casarès et concernant la scène Platonov/Anna Petrovna que Vilar consent enfin à répéter deux jours avant la première.<sup>2480</sup> La mise en scène suppose des places précises et la circulation des verres de boisson :

---

<sup>2472</sup> Op.c. *TT* 56.

<sup>2473</sup> M. Coussonneau, entretien, 16-7-1981.

<sup>2474</sup> Op.c. Radio Canada

<sup>2475</sup> M. Bouquet, entretien MJV.

<sup>2476</sup> *Bref* n° 31, déc 1959. (Wilson reprend le rôle de Danton, tenu par Ivernel en 1953).

<sup>2477</sup> Etude du cahier des charges TNP, Cahier 2, sept 1951.

<sup>2478</sup> *Arts* 12-3-1958. (A propos d'*Ubu*).

<sup>2479</sup> Note, *Le Crapaud-buffle*, 1959.

<sup>2480</sup> *Platonov*, III 6.

« il savait mal son texte. Il casse un verre. Il a fallu continuer avec le mien et noyer nos nostalgies dans la même coupe ». Réponse de Vilar tout sourire devant le courroux de Casarès : « tu vois, il suffit d'un verre cassé et tout le travail de détail est inutile. Il nous faut inventer ».<sup>2481</sup> Plutôt que reproduire mécaniquement comme un automate, « inventer », talent de l'acteur, « l'invention est cette chose éphémère qui évite la sclérose ».<sup>2482</sup>

Vilar sait à présent qu'un spectacle « trop parfait » est un spectacle « figé, mort ». Il se reprochait parfois ce « laisser-aller », ne pas donner « un chemin strict à l'œuvre, constamment contrôlé ». Après dix ans d'Avignon le voici persuadé que « toute mise en scène résiste à une unique signification ». Il préfère « un peu de désordre, d'anarchie ». Laisser au public l'impression que « le texte est à lui », que ce n'est pas « une chose réglée parfaitement », laisser la pièce « ouverte à toutes les intelligences, aux songes de chacun ». Et revenant sur le propos de Saint-Simon qui déclare à propos du personnage peint et sculpté que le peintre doit « donner le dernier trait », Vilar affirme que « c'est faux pour le metteur en scène ». Non, le régisseur ne doit pas donner à son spectacle « le dernier trait ».<sup>2483</sup> Et de conclure en 1958 : « je pense que jusqu'ici j'ai été trop respectueux ».<sup>2484</sup>

Le régisseur ne saurait oublier de régler le salut « hommage final » trop souvent « négligé » - manquement qui constitue « une irrévérence » envers les spectateurs mais aussi l'auteur et tous les collaborateurs du spectacle.<sup>2485</sup> Dernière qualité dont il doit faire montre au cours des ultimes séances de travail - qualité certes bien malaisée à acquérir - c'est le détachement. Il lui faut prendre de la distance vis-à-vis du résultat qui se dessine, accéder à une certaine sérénité :

« un réalisateur qui ne sait pas se détacher de son travail au cours des dernières répétitions (...) n'est qu'un artisan besogneux. Il s'aveugle et commet donc le pire des défauts : il oublie, ce sot, que le théâtre est un jeu où l'inspiration et l'ivresse enfantine ont plus de raison d'être que la sueur et les rictus de la colère ».<sup>2486</sup>

Alors que la besogne touche à son terme, il peut alors jouir de cet instant où à son rêve imprécis de lecteur « amoureux de la pièce » succèdent « la vue plastique et l'audition symphonique de l'œuvre par le truchement des interprètes. Le compromis a trouvé sa

---

<sup>2481</sup> M. Casarès, op.c. *L'Herne*, 166.

<sup>2482</sup> *Mo* 28-4-1954, 116.

<sup>2483</sup> Op.c. *TSP* 457-8 et *Arts* 12-3-1958.

<sup>2484</sup> *Arts*, 12-3-1958.

<sup>2485</sup> *Le Monde*, 13-11-1950.

<sup>2486</sup> Op.c. TT 31.

résolution : « l'œuvre dramatique vient de naître ».<sup>2487</sup> Voici précisée par Vilar cette technique du travail théâtral qui n'a pour autre fin que « transposer une œuvre écrite du domaine imaginaire au plan concret de la scène ».<sup>2488</sup>

---

<sup>2487</sup> Op.c. *TT* 31.

<sup>2488</sup> Op.c. *TT* 23.

## 6.2. Vilar et la direction d'acteur

La conception que Vilar se fait de la direction de l'acteur présente un caractère pour le moins évolutif pour ne pas dire contradictoire. Le premier texte qui traite du sujet date de 1937.<sup>2489</sup> Que nous apprend cette note ? Faire appel à des comédiens « qui se sont déjà exprimés » fait courir un risque au jeune animateur. Ils offrent une « résistance tacite » et le chef « n'en est pas maître ». Il se voit donc contraint de travailler avec des débutants, des « apprentis acteurs », de s'entourer de « néophytes » vierges de toute formation antérieure. Il lui faut les éduquer dans tous les secteurs - corps, improvisation, voix, interprétation par des méthodes « d'instituteur » ; bien leur expliquer la pièce, eux qui sont « souvent sans culture ». On retrouve ici l'écho de la réputation de « professeur » acquise par Vilar à l'école Dullin. Et par-dessus tout, ce jeune futur chef de troupe et réalisateur fait montre en toutes circonstances et dans tous les domaines d'une autorité sans partage : « un chef que nul ne discute », qui exerce sur tous « une réelle emprise ». Et tant que ces élèves comédiens n'auront pas atteint un niveau satisfaisant, il convient de surseoir à « toute échéance de présentation » de spectacle. Cette réserve se vérifiera plus tard. Après sa tentative vaine de réaliser son adaptation de l'œuvre de Lope en 1940 avec des élèves de l'école de Rouleau et quelques camarades de celle de l'Atelier, ce choix de n'œuvrer qu'avec des débutants formés par lui - voir la brève expérience de l'Equipe début 1939 - le contraint à « abandonner le projet d'*Aimer sans savoir qui* ». <sup>2490</sup>

Cette conception appelle trois remarques. Elle est davantage celle d'un ancien élève comédien plutôt que celle d'un praticien que Vilar n'est pas encore. Dès lors qu'il affirme l'ambition de mettre sur pied par cette méthode une troupe d'un type nouveau, « homogène et disciplinée », on prend conscience à quel point il est déjà persuadé de l'extrême importance de cette notion de troupe à l'endroit du travail théâtral - certitude née sans aucun doute au contact de Dullin. Enfin, il faut souligner combien sa vision première de la direction d'acteur est marquée du sceau d'une très forte directivité. En 1937, cette attitude, il ne peut la tenir que de son apprentissage à L'Atelier. On ne va pas tarder à le voir émettre des réserves envers son maître et ses collègues du Cartel à ce sujet.

La participation à La Roulotte permet à Vilar de s'affirmer comme acteur – nous l'avons noté – et de prendre confiance en lui au point de créer sa propre compagnie en 1943. Dès lors il travaille avec des comédiens professionnels confirmés comme Gerber, Arbessier,

---

<sup>2489</sup> CR3 n° 121 (Repris en TSP 17-20).

<sup>2490</sup> Lettre à Leccia, automne 1940.

Coussonneau, Mercury, Négroni, Varte, ou à partir du premier festival d'Avignon avec des jeunes issus du Conservatoire ou des interprètes chevronnés comme Dussane. Dans tous les cas, le voici en présence d'acteurs formés, qui ont appris et qui savent leur métier, même si certains ne possèdent pas encore des années de pratique. Et la conception de Vilar de la direction d'acteur va s'en trouver radicalement modifiée.

Examinons tout d'abord l'attitude qu'il condamne dès ses premières années de réalisateur - et qui fut la sienne dans un premier temps - à savoir une direction d'acteur trop rigide. Une directivité excessive qui consiste à arrêter la mise en scène a priori a pour conséquence de contraindre le comédien, d'obliger une voix, un corps à « s'intégrer à une harmonie » ou à un « jeu plastique » fixés à l'avance. C'est là un comportement de « dressage », alors que l'acteur est bien autre chose qu'un simple « animal savant ou un robot ».<sup>2491</sup> Agir de la sorte réduit le comédien à une sorte de « pâte malléable à merci », fait de lui une marionnette dont le metteur en scène tire les ficelles. Sur telle phrase « tu es là » lui décrète-t-on, un placement au centimètre près. Tel « titillement du genou » exprimerait-il le moindre sentiment ? Il n'exprime qu'une « idée du metteur en scène ». Ce dernier montre, fait le geste qu'il faut recopier, dit la réplique pour indiquer le ton. On a éduqué, et on éduque encore observe Vilar le jeune à être « souple et obéissant ». On fait des interprètes des « esclaves ». Ainsi, on efface en eux toute forme de spontanéité, d'invention, de « chaleur, d'enthousiasme ».<sup>2492</sup>

Beaucoup trop de metteurs en scène ont agi de la sorte. Même Copeau et ses collègues du Cartel. Ils ont plutôt cultivé chez le comédien « son adresse et le sens de la discipline » que favorisé l'épanouissement « d'acteurs libres et personnels ».<sup>2493</sup> Et nombre de leurs cadets poursuivent dans cette voie. Écoutons l'acteur Vilar s'adresser à Barsacq qui le dirige dans *Henri 4* de Pirandello. Sachant qu'il lui faut mettre en exergue « l'ironie cruelle » du personnage, il « espère y arriver ». Mais de grâce, « ne me bousculez pas trop » supplie-t-il son metteur en scène.<sup>2494</sup> Cette dénonciation du réalisateur dictateur, Vilar la réitère tout au long de sa carrière. Ici, il fustige le « diktat » des meneurs de jeu ;<sup>2495</sup> là, il juge que leur comportement « impérieux » ne lui paraît être une « qualité primordiale », et si les acteurs deviennent leurs « propres jouets », ce n'est drôle ni pour les uns ni pour les autres.<sup>2496</sup>

---

<sup>2491</sup> Op.c. *TT* 55.

<sup>2492</sup> *CR3* n° 104, 1947 (*TSP* 298).

<sup>2493</sup> Op.c. *TSP* 300.

<sup>2494</sup> Lettre à Barsacq, 28-5-1950.

<sup>2495</sup> Op.c. Sorbonne 15-3-1961.

<sup>2496</sup> Op.c. A. Varda.

Un metteur en scène ne crée pas un personnage « malgré ou a contrario de la sensibilité du comédien ». En résumé, il définit cette manière de gouverner l'interprète comme un mauvais exemple d'une « tradition » du jeu de l'acteur qui reste « indéfendable ».<sup>2497</sup>

Diriger l'interprète constitue une besogne souvent délicate. Le chef de troupe ne travaille pas sur « une matière inerte » comme le peintre ou le sculpteur.<sup>2498</sup> Et Vilar dit envier leur sort, car au théâtre, il ne peut réaliser seul, et « il y a des heures où moi je le regrette » confesse-t-il.<sup>2499</sup> Il doit « s'assouplir » à tous les individus qui l'entourent, il œuvre avec des êtres inquiets et fragiles souvent, mais aussi « indociles et capricieux », ce qui ne facilite pas sa tâche.<sup>2500</sup> Ce premier constat effectué, quelle méthode préconise Vilar ? Elle est induite par une autre constatation, précédemment évoquée : les comédiens professionnels possèdent des acquis, « ce ne sont pas des élèves ».<sup>2501</sup> Dès lors, il convient de respecter l'interprète, de lui accorder a priori « tout le talent qu'il doit avoir ».<sup>2502</sup>

Par voie de conséquence, un seul mot d'ordre : liberté. Liberté accordée au comédien. Vilar affirme ce principe dès ses premiers travaux. Pour l'interprétation, que le metteur en scène laisse aux acteurs « le souci de trouver et de réaliser le personnage ».<sup>2503</sup> Mot d'ordre constamment réitéré tout au long de sa pratique. Signalons-en seulement quelques exemples. Il serait souhaitable dit Vilar, afin de laisser en toutes circonstances la porte ouverte à « l'instinct » de l'interprète qui le pousse à vouloir « créer toujours son personnage » - à le recréer chaque soir - de ne jamais trop fixer une scène définitivement. Nous relevons là un point de vue précédemment exprimé. Cette liberté accordée lui permet de retrouver au cours de la représentation « insouciance et sincérité », antidotes à la routine du jeu. Retenons pour finir ces textes de 1961 : « j'ai toujours voulu rendre à l'acteur sa liberté dans la recherche de son personnage », quitte à le laisser « errer » sur scène, « se grignoter lui-même ». Vilar refuse d'être ce dictateur qui ordonne « tu fais ceci ».<sup>2504</sup> Il dit éprouver « un grand respect » pour le comédien ; il se doit de lui « faire confiance », sinon « c'est insupportable ».<sup>2505</sup>

Il convient de préciser toutefois que cette liberté accordée à l'acteur n'est pas sans limites. L'improvisation n'autorise pas tout, ne permet pas de faire n'importe quoi. Vilar

---

<sup>2497</sup> *Mo* octobre 1965.

<sup>2498</sup> *Op.c. TSP* 19.

<sup>2499</sup> Premier jet pour un livre, *CR3* n° 225, avril 1958.

<sup>2500</sup> *Op.c. TSP* 19.

<sup>2501</sup> *Op.c. Varda*.

<sup>2502</sup> *Op.c. TT* 32.

<sup>2503</sup> *Op.c.* 1944, *TSP* 295.

<sup>2504</sup> *Op.c. Bref* n° 46, mai 1961 et *Arts* 18-7-1961. (Voir aussi Radio Canada).

<sup>2505</sup> *Op.c. Varda*.



rappelle que parce que les comédiens du *Don Juan* de 1944 « improvisaient sottement », il s'est séparé d'eux.<sup>2506</sup> Que l'interprète n'impose pas à son personnage plus que celui-ci indique, qu'il n'ajoute pas davantage à ce que « les phrases permettent ».<sup>2507</sup> Il faut savoir mettre fin à la moindre tentative de « style convenu ». En ce cas, Côme confie à Hixe : « je tente de laisser mon adversaire ».<sup>2508</sup> Enfin, au cours des toutes dernières répétitions, alors que la réalisation prend forme, Vilar peut être conduit à amener certains interprètes à « une idée d'ensemble, à un certain diapason », et ce afin de conférer à la réalisation sens et unité. Mais cet « ensemble » n'a pas été choisi a priori par lui. « Il résulte du travail de la majorité des acteurs, des autres interprètes et du texte ».<sup>2509</sup>

Car le comédien est bien là pour proposer. Il est un point dont Vilar dit être persuadé – point confirmé dès les débuts d'Avignon et ensuite au TNP en 1951 - mais qui remonte en fait « de beaucoup plus haut » : il ne faut pas que les acteurs « attendent des ordres ». Leur travail ne dépend pas de cette personne nommée « metteur en scène ». Parce qu'ils connaissent leur métier, fussent-ils jeunes - comme Moreau, Minazzoli ou encore Spira qui joue Chimène à dix-neuf ans - il leur est « immédiatement » indispensable d'avoir « le culot de proposer quelque chose de leurs rôles ». Sinon « il n'est pas intéressant » ni d'être régisseur, ni d'être comédien.<sup>2510</sup> « Montre-moi quelque chose » dit Vilar à Darras, « sinon, je ne peux rien faire ».<sup>2511</sup> Ou encore : « j'attends de voir ce que tu vas me donner ».<sup>2512</sup>

Règle d'or de Vilar : ne pas dire, ne pas montrer, ne jamais prendre la place du comédien. Simplement écouter. Ces qualités majeures sont « la patience » et une « grande oreille », une sorte de « sensibilité affective » à l'égard de l'interprète. Ecouter l'acteur procure à celui-ci « une sorte de plaisir » dès lors que le régisseur sait se taire. Et lorsqu'on rappelle à Vilar qu'il est tout de même de son rôle de conférer à la réalisation son homogénéité, il répond « pas encore », surtout pas au stade des « premières répétitions ». Il doit au contraire préserver, cultiver chez l'acteur « une certaine anarchie » propice à la recherche, faire preuve d'une absence de « commandement », persuadé « qu'il y a une chose » qui ne peut être faite que par « l'acteur lui-même. Il préfère laisser ce dernier

---

<sup>2506</sup> *Mo* 28-4-1954, 115.

<sup>2507</sup> Notes sur *Œdipe*, *Revue d'Histoire du théâtre* n° 3, 1956, 269.

<sup>2508</sup> *CHR* 18.

<sup>2509</sup> Op.c. *TT* 56.

<sup>2510</sup> Op.c. Varda.

<sup>2511</sup> J.P Darras, op.c. L'Herne 98.

<sup>2512</sup> J.P. Darras op.c. Centre Pompidou, 22-5-.1991.

« se battre les flancs lui-même ».<sup>2513</sup> Et Côme, « silencieux, parfois indifférent », d'attendre que « l'autre » en ait terminé « avec ses maladresses ».<sup>2514</sup>

Ne pas dire donc ; tout au plus suggérer : l'art du metteur en scène est un « art de suggestion » à l'endroit de l'interprète.<sup>2515</sup> Toute la difficulté réside dans l'appréciation du moment où « il faut intervenir ». Il y faut une bonne maîtrise de soi, une grande lucidité qui seules permettent d'annihiler toute impatience, toute colère. Et Vilar de confier que, pressé par le temps, il n'y est pas toujours parvenu : « je suis bien souvent intervenu trop tôt ». Lorsque par exemple « une espèce d'oreille » perçoit la « fausse note ». Elle a mal une fois, mal deux fois et à la troisième « vous intervenez » parce que la réplique continue à être dite et jouée « faux ». A tort. Il eût été préférable parfois de laisser encore « l'acteur patauger ».<sup>2516</sup>

Comment manifester cet art de la suggestion ? Quand on voit le comédien lutter contre ce « monstre glissant » qu'est le personnage, il convient de le « mettre en confiance », de lui laisser croire par exemple qu'il « a trouvé son personnage », même si c'est là un mensonge, car à un moment de l'interprétation « tout n'est qu'une question de croyance ». Le régisseur peut également aider l'interprète à éviter certaines erreurs. Il est dangereux pour lui d'affronter « le monstre, le fantôme », de vouloir coûte que coûte « le forcer à être vous ». Il faut au contraire l'oublier, l'ignorer. C'est par « le non-combat » que le comédien parvient à la victoire.<sup>2517</sup> La pire des erreurs consiste à vouloir saisir rationnellement le personnage. « Quittez le nez de sur le manuscrit » ordonne Vilar.<sup>2518</sup> Il se souvient d'avoir lui-même commis cette faute à ses débuts à propos de la recherche de Martin Doull. Le jeune comédien qu'il est alors observe qu'il lui semble aller aux répétitions comme un « redoublant de rhétorique ». Il voudrait « voir clair » ajoute-il, voir clair au sujet de l'interprétation. Mais il mesure sur l'heure le danger de cette prétention : aller trop loin dans le souci de clairvoyance, n'est-ce-pas comme Orphée risquer de voir « filer Eurydice » autrement dit « l'âme du personnage » ? Et Vilar de conclure : « le jour où je verrai clair, je jouerai faux ». Il est préférable de « croire », croire à la manière de la « naïveté enfantine », garder son âme d'enfant « dans la poche » - nous retrouvons sous sa plume la formule de Reinhardt précédemment relevée. Croire tout bonnement en ce qu'il dit, en appeler à la sincérité,

---

<sup>2513</sup> Op.c. Radio Canada

<sup>2514</sup> *CHR* 18.

<sup>2515</sup> Op.c. *TT* 34

<sup>2516</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2517</sup> Op.c. 29-30 passim.

<sup>2518</sup> Note *L'Alcade de Zalamea*, 1961.

une des qualités majeures de l'acteur.<sup>2519</sup> « N'argumentez jamais votre rôle » conseille-t-il à ses jeunes camarades de la Roulotte. La recherche du personnage n'a que faire de « raisonnements verbaux ». Plutôt que se dire « et si je faisais ceci, » se laisser aller à faire. En silence : « que le corps parle » et lui seul.<sup>2520</sup>

Les difficultés pour le comédien varient selon les œuvres. Il est relativement aisé d'interpréter les « mélés » de Hugo, à condition de les jouer « rapide, sans nuance » en escamotant toutes les antithèses « flamboyantes » dont l'auteur fleurit ses dramaturgies.<sup>2521</sup> On comprend « en clair » les mobiles de Rodrigue ou de Lorenzaccio. Mais il reste bien délicat de cerner Richard. Les personnages de Shakespeare sont faits eux de « mobiles secrets, contradictoires ». Et le drame de Richard 2 ne se noue « dans sa cruauté » qu'au retour d'Irlande.<sup>2522</sup> Nous avons précédemment évoqué les difficultés d'interprétation des œuvres de Racine dont les personnages sont « voraces, entiers » alors même que l'on risque de jouer « le doux Racine ».<sup>2523</sup> Et s'il est vrai que la liberté accordée à l'interprète n'exclut pas l'action du régisseur « dans le but d'aider »,<sup>2524</sup> face à de tels obstacles, Vilar confie n'être qu'un « conseiller amical et attentif » tant est grande la difficulté à seconder « justement et clairement » dans ces moments là.<sup>2525</sup>

Il faut bien admettre que le metteur en scène ne peut pas tout dans la conduite de l'acteur : « vous ne transformez pas un être humain », tout au plus peut-être l'aidez-vous à « trouver quelque chose de nouveau » constate Vilar.<sup>2526</sup> Il ne possède ni un pouvoir de thaumaturge ni de démiurge. « Je vous prends comme un instituteur » dit-il aux comédiens de *L'Alcade*, dans le but de vous proposer « des choses », mais « n'attendez pas tout de moi ».<sup>2527</sup> Et en mesurant ses propres limites, Vilar d'admirer parfois le savoir-faire de certains de ses camarades : « tu commandes bien » écrit-il à Philippe, « tu suggères avec une adresse de roué ».<sup>2528</sup> Au lendemain de la première de *Jules César* il déclare à Hermantier :

---

<sup>2519</sup> Note février 1943.

<sup>2520</sup> Journal de tournée, Anjou, 1941.

<sup>2521</sup> *Arts*, 3-3-1954.

<sup>2522</sup> *CR1* n° 4 et *CR3* n° 227, 1953.

<sup>2523</sup> Sur Racine, op.c. *Bref* n° 11, déc. 1957

<sup>2524</sup> *Les Lettres françaises*, 31-8-1961.

<sup>2525</sup> Op.c. *Bref* n° 11, déc. 1957.

<sup>2526</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2527</sup> Notes de répétitions, *L'Alcade de Zalamea*, 1961.

<sup>2528</sup> Lettre à Philippe, 12-4-1956. (A propos de *Till l'espiègle*).

« il y a une chose que tu fais admirablement, la mise en place ». Et d'envier cette autre chose « considérable chez toi : la force, le tonus, la violence auxquels tu fais monter la troupe ».<sup>2529</sup>

Pour en revenir à la liberté octroyée par Vilar à l'acteur, d'Arbessier à l'époque de *La Danse de mort* salle Vaneau jusqu'à Paturel lors des toutes dernières saisons du TNP, les témoignages des comédiens attestent unanimement cette non-directivité. On remplirait des pages et des pages pour rendre compte de l'ensemble de ces appréciations. Bornons-nous à en reproduire quelques-unes.<sup>2530</sup> Négroni nous apprend que certains s'en accommodent fort bien : Philipe, Sorano, Denner, Ivernel entre autres...<sup>2531</sup> « Cette sensation de liberté dans la discipline » pour Varte, « c'était le bonheur ».<sup>2532</sup> Au début les plus jeunes - Minazzoli, Mollien, Topart - en souffrent, et avec eux des interprètes plus capés comme Moulinot ou Casarès. Ils souhaitent de la part de Vilar des directives plus précises, plus fermes. Ce qui déconcertait certains comme Casarès, c'était « le peu d'indications » données. Vilar leur paraissait « incohérent, incertain, laxiste » alors même que sa volonté souhaitait rendre libre l'acteur.<sup>2533</sup> « J'étais paniquée » la première fois au TNP confie Casarès à Andrée Vilar, « Jean ne donnait pas d'indications ».<sup>2534</sup> « Il ne nous a jamais mâché le travail » déclare de son côté Darras, et « c'était souvent très difficile pour nous ».<sup>2535</sup> Mollien rappelle qu'à son arrivée à Chaillot, « c'était dur, ce silence ». Il fallait « tout inventer » : dessiner le personnage, le ton, l'espace, le rythme. Troublé par l'absence d'interventions, il se dit déstabilisé. Et le résultat s'avérait pire lorsque Vilar tentait une explication. Il se souvient de *La Mort de Danton* : parce que tous deux - Minazzoli et lui étaient débutants - Vilar se contraignait à vouloir les aider, et « il se contredisait » chaque jour avant de se taire définitivement. Conclusion terrible de Mollien : « il renonce à me dire. Donc, je suis très mauvais ».<sup>2536</sup>

La réponse de Vilar à toutes ces inquiétudes des acteurs semble imparable : « si je dis exactement à chacun ce qu'il doit faire ou comment il doit dire, il y aura sur scène quatre ou

---

<sup>2529</sup> Lettre à Hermantier, 31-1-1957.

<sup>2530</sup> Voir aussi Chaumette, Darras, Minazzoli in *Télérama* n° 2158, 22-5-1991 ; Darras, Gasc, Gueden, Jorris, Noiret, Paturel, Pilar, Rémy, Varte, Wilson in *Reconnaissance à Vilar* ; Levrais, Avron in *CMJV* n° 112 ; Avron, Mollien, Négroni in op.c. *L'Herne* ; Darras, Guiomar, Ivernel, Mollien, Riquier, Rémy in « Jean Vilar au présent », Centre G. Pompidou, 22-5-1991.

<sup>2531</sup> J. Négroni, op.c. *L'Herne* 88.

<sup>2532</sup> R. Varte, op.c. *L'Herne* 73.

<sup>2533</sup> J. Négroni op.c. *L'Herne* 88.

<sup>2534</sup> Entretien A. Vilar, 10-8-1990.

<sup>2535</sup> J.P Darras *CMJV* n° 72, oct-nov-déc 1999.

<sup>2536</sup> R. Mollien, op.c. 22-5-1991 et entretien Paris 22-5-1991.

cinq Vilar ».<sup>2537</sup> Arbessier et Noiret rendent compte de ses attentes : les propositions de l'interprète. « Il allait à la fois à la découverte de ce qu'il voulait et de ce que nous lui apportions » tant il nous « laissait proposer » déclare le premier.<sup>2538</sup> En accordant une liberté « énorme » aux comédiens, il découvrait beaucoup « de ce que devait être le spectacle à travers des choses que les autres faisaient devant lui », confirme le second ».<sup>2539</sup> Quant à Philipe, il distingue parfaitement les deux périodes qui caractérisent la direction d'acteur chez Vilar : aussi bien pour la mise en place que pour la mise « en sentiments », il laisse galoper « les chevaux emballés ». L'acteur apporte donc beaucoup « à la construction » ». Et aux toutes dernières séances, il donne de « grands coups de brosse pour atténuer ici, souligner par là ».<sup>2540</sup>

Et tout cela se déroule dans un climat fait de respect, de confiance, d'affection. Dès La Compagnie des sept Vilar déclare s'efforcer d'obtenir « de la bonne grâce » de ses camarades et « par leur amour » bien plus qu'une « sévère attitude ne l'exigerait ».<sup>2541</sup> Pas de cris. Pas de sottises colères. Le metteur en scène doit se garder de toute forme de rudesse : « on ne brutalise pas un être pour avoir son âme ».<sup>2542</sup> Ce principe est réaffirmé tout au long des années. Vilar tient un rôle de tuteur, de mentor de l'acteur, celui qui l'accompagne et le met en confiance, de « conseiller amical et attentif ».<sup>2543</sup> A Paturel qui se sent mal à l'aise dans Mendo de *L'Alcade*, il répond rassurant : « si je te l'ai donné c'est que je sais que tu le joueras très bien ».<sup>2544</sup>

Le régisseur Vilar se doit de bien connaître le comédien, jusqu'au « seuil où commence sa vie intime ». Peut-être même doit-il « franchir ce seuil ».<sup>2545</sup> Comme il est indispensable de « l'aimer » quand bien même serait-il guère aimable car peut-on réussir en travaillant avec le concours de « gens qu'on n'aimerait pas ? » Alors lentement, patiemment, se crée entre l'acteur et Vilar une sorte « de familiarité physique » qui fait qu'ils se comprennent sans la nécessité « de beaucoup de mots ».<sup>2546</sup> Casarès témoigne fort bien de cette atmosphère, elle qui dit de Vilar qu'il fait travailler « merveilleusement » avec

---

<sup>2537</sup> Propos rapportés par Coussonneau, entretien 16-7-1981.

<sup>2538</sup> L. Arbessier, op.c France Culture 28-5-1991.

<sup>2539</sup> P. Noiret, op.c. *Reconnaissance à Vilar*, 57.

<sup>2540</sup> G. Philipe, *Cinéma 36*, déc 1955. (cf *Bref* n° 34, mars 1960).

<sup>2541</sup> Réponse à un questionnaire, 1944, *CR2* n° 148. (*TSP* 292).

<sup>2542</sup> Op.c. *TT* 34.

<sup>2543</sup> Op.c. *Bref* n° 11-déc-1957.

<sup>2544</sup> D. Paturel, op.c. 59.

<sup>2545</sup> Op.c. *TT* 33.

<sup>2546</sup> Op.c. *TT* 55-6.

« douceur, courtoisie, gentillesse ». Elle note que les « petites misères du métier » habituelles dans les théâtres n'ont pas cours avec lui, et dans ce lieu « hostile » qu'est Chaillot, elle ressent au contact de cette compagnie « une grâce, un charme » qui sont « à l'image de Vilar ».<sup>2547</sup> Telle est la manière du régisseur Vilar de conduire son acteur : un régisseur amical qui accorde crédit. On ne prend aucun risque à le définir par la formule : un doux guide. On saisit à travers ce sens du compagnonnage entre les interprètes et le régisseur toute l'importance de la notion de troupe à laquelle Vilar est si fortement rivé.

En ce domaine encore les témoignages concordent. Noiret qui entend remercier, s'il en est un « le responsable de [sa] vie », ressent la troupe comme un ensemble « accueillant et ouvert » grâce à Vilar qui a su « mettre au point cet instrument ».<sup>2548</sup> Bouquet goûte la chance qui est la sienne de passer deux ou trois mois avec « cet homme unique, »<sup>2549</sup> et nous avons vu combien Vilar a regretté de ne pas l'avoir plus fréquemment à sa disposition. Projetée à vingt-deux ans dans cette aventure d'où sont bannis « facilité et cabotinage », Minazzoli voit certes en Vilar un guide « autocrate » - mais les circonstances et « l'ampleur de la tâche l'exigeaient - qui « de bon cœur » savait admirer et apprécier « l'humour de ses jeune compagnons » qu'il laissait « libres dans la contrainte ».<sup>2550</sup> Selon Mollien, « tout se référait à l'acteur », à sa capacité d'apporter, de nourrir, de « créer ». Habitué à jouer de concert, les comédiens confèrent à la troupe une « cohésion » qui facilite « l'exécution rapide ». Et l'homogénéité obtenue par Vilar repose sur « l'émulation, le plaisir » le désir d'aller constamment « au meilleur de nous-mêmes ».<sup>2551</sup> C'est bien là le constat que dresse Côme :

« Un ensemble cohérent » qui « exécute avec justesse et de concert les œuvres (...) parce que les uns et les autres se connaissent bien et parfois intimement. Alors ils peuvent improviser (...) sans porter atteinte au sens général. (...) Cela permet d'échapper aux habitudes, aux trucs, aux ficelles du métier ».<sup>2552</sup>

Et quand bien même parfois les dialogues deviennent « durs, vifs » ; qu'une certaine promiscuité s'instaure en particulier au cours des tournées ; que Vilar dit en avoir « sa claque » de cette « caserne d'égoïstes, de fats et de fantoques » que sont les comédiens - lui qui reconnaît être « mille fois plus fantoche qu'eux »,<sup>2553</sup> il ne peut que s'exclamer :

---

<sup>2547</sup> M. Casarès, op.c. France Culture 28-5-1991.

<sup>2548</sup> P. Noiret, *L'Express* 9-7-1991.

<sup>2549</sup> M. Bouquet, op.c. 24.

<sup>2550</sup> Minazzoli, op.c. 53.

<sup>2551</sup> R. Mollien, op.c. L'Herne 93-4 passim.

<sup>2552</sup> *CHR* 311-2 passim.

<sup>2553</sup> Lettre à A. Vilar, sept 1957. (Le TNP est alors en Amérique du Sud).

« qu'elle belle équipe mon Dieu ! » Il éprouve pour ses cadets « une tendresse profonde ».<sup>2554</sup> Parce qu'une entreprise théâtrale suscite bien « des affections et des dévouements »,<sup>2555</sup> il faut veiller à conserver à tout prix ceux qui ont « du cœur, de la tendresse, de l'affection », sentiments indispensables à « la pratique de ce métier » ; même s'il n'a pas toujours montré l'exemple lui qui craint que la plupart de ses compagnons n'aient jamais connu « qu'un visage aigre, un individu sur ses gardes. Et pourtant ! »<sup>2556</sup> Avec un rien de honte Vilar confesse cet aveu « affreux » : « peut-être ai-je témoigné plus de gentillesse, de compréhension à l'égard de la troupe qu'à celui de ma propre famille ».<sup>2557</sup> Dès lors que la qualité, l'approfondissement de la réalisation d'une œuvre n'existent que par un groupe qui a coutume « comme on dit de jouer ensemble »,<sup>2558</sup> de la connaissance réciproque durablement cultivée tout au long de la tâche commune naît la connivence. Alors le théâtre devient l'aventure de tous : on peut affirmer qu'il est une « création collective ».<sup>2559</sup> Création par une « communauté laïque et communauté d'êtres libres ».<sup>2560</sup> En un mot « des acteurs connaissant à fond leur métier, un auteur, un régisseur : la machine théâtrale réduite à sa plus simple expression ».<sup>2561</sup> Telle est la situation idéale pour parvenir à une direction d'acteur efficace et sereine.

---

<sup>2554</sup> Mo 20-10-1954, 169-170 passim.

<sup>2555</sup> Op.c. TSP 174.

<sup>2556</sup> Mo 24-12-1953, 45.

<sup>2557</sup> Op.c. Varda

<sup>2558</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2559</sup> Op.c. TSP 176.

<sup>2560</sup> Mo 20-10-1954, 171.

<sup>2561</sup> Op.c. TSP 295 - 6.

### 6.3. *Le Comédien selon Vilar*

Une fois définies les qualités de l'écriture et décrétée la prééminence du texte qui fait de lui la clé de voûte du spectacle, Vilar peut préciser le rôle essentiel du comédien - celui-là même qui porte, qui dit, qui interprète ce texte. Quels sont les défauts à corriger, les travers à éviter, les qualités à cultiver, autrement dit quelle définition donne-t-il de l'interprète ? Autant de question auxquelles il apporte des réponses précises tout au long des textes qui jalonnent sa pratique.

En tout premier lieu, le comédien doit se souvenir qu'il n'est pas libre car son travail dépend de la volonté d'un autre, à savoir le dramaturge. Il se trouve donc dans une situation identique à celle du metteur en scène : au service du texte. Ne jamais oublier qu'il « est et doit rester un interprète »<sup>2562</sup> constitue la condition nécessaire pour parvenir tôt ou tard à un bon résultat. Le comédien « digne de ce nom » ne s'impose pas au texte. « Il le sert. Et servilement ».<sup>2563</sup> Comme la plupart sinon la totalité des membres de la troupe du TNP Casarès adhère à cette opinion. Evoquant le texte, elle précise : « il s'agit de le respecter toujours », ajoutant que le plus sûr chemin qui conduit l'acteur à « la bonne interprétation » reste celui « que l'auteur a tracé ».<sup>2564</sup> Cette attitude à l'endroit du texte n'est d'ailleurs pas nouvelle. On pourrait par exemple évoquer Antoine. Ne définissait-il pas l'acteur idéal comme « un instrument merveilleusement accordé dont l'auteur jouera à son gré ? »<sup>2565</sup> Cette attitude fonde une des qualités du comédien, l'humilité. Rappelant le récit maintes fois repris de Jules Renard analysant le jeu de Mounet-Sully dans *Hernani*, Vilar juge qu'on « ne joue plus une œuvre » dans ce cas-là mais qu'on en fait « un exploit ». Ici l'acteur se laisse aller à un numéro à l'orée du cabotinage. Le texte devient prétexte, faire valoir, et ce au détriment de l'homogénéité de la représentation. Vilar condamne le metteur en scène coupable à ses yeux de laisser à l'interprète la bride sur le cou. La tragédie devient l'opportunité « de performances presque sportives » pour de grands comédiens « pas toujours en forme ».<sup>2566</sup> Et reprenant la phrase de Renard « l'œil d'un blanc d'œuf effarant », Vilar conclut : « moins de blanc d'œuf et plus de dignité ».<sup>2567</sup> Il confie son plaisir à diriger des acteurs qui ne se disent pas « je suis une vedette », mais qui au contraire, comme Philippe ou

---

<sup>2562</sup> Op.c. *TT* 184.

<sup>2563</sup> Op.c. *TT* 28.

<sup>2564</sup> M. Casarès, *Bref* n° 13, 15-4-1956.

<sup>2565</sup> A. Antoine, *Bulletin du Théâtre-Libre* n° 5, 1893.

<sup>2566</sup> Op.c. *TT* 13.

<sup>2567</sup> Op.c. *TT* 72.



Casarès, apportent leur soutien « au nouveau venu » tremblant de peur à côté du comédien célèbre : « je l'ai vu faire par l'un et par l'autre ».<sup>2568</sup>

A l'opposé de l'exemple de Mounet-Sully, autre qualité de l'interprète : la sobriété. Dès *La Roulotte*, Vilar fustige le comportement de certains de ses camarades qui ont une propension à improviser texte, gestes ou placements « en dehors des choses prévues ou écrites ». La première loi à respecter est « le sens de l'ordre scénique » - on ne joue pas par exemple « sur la réplique d'un autre » - et de l'économie : « soyez avare plus que prodigue » car l'art de l'acteur est « un art de rentier, sachez économiser ».<sup>2569</sup> Sobriété dans le jeu, dans le geste, dans l'interprétation vocale qui bannit toute emphase déclamatoire, toute affectation ou encore minaudage. Le talent de l'interprète ne ressortit pas à l'exagération de ses moyens, mais s'affirme plutôt dans « le dépouillement de sa puissance, dans le rigorisme de ses choix, dans son volontaire appauvrissement ».<sup>2570</sup> Ennemie des effets, la sobriété de jeu, voilà la qualité exigée. Parvenir à ces « effets simples » n'est pas chose aisée pour le comédien. Simple ne signifie nullement simpliste ; le geste de l'acteur n'est nullement « celui de tout le monde ».<sup>2571</sup> Dépouiller le jeu dans ses différentes composantes consiste à choisir et ne conserver que l'élément le plus signifiant qui n'est pas forcément, et même presque jamais, le plus spectaculaire. Plus on cultive la sobriété, plus difficile s'avère être le travail. Un jeu net, lisible, pertinent exige une longue ascèse. Point n'est besoin de trop en faire pour nourrir l'imagination du spectateur et voir la réalisation prendre son plein pouvoir de suggestion.

Gardons en mémoire la condamnation par Vilar des excès des acteurs du *Médecin malgré lui* ou encore des interprétations des gens du peuple de *La Mort de Danton*. Le talent de l'interprète ne saurait résider dans « la puissance et la multiplicité » de ses moyens. Ce ne sont là qu'un « don du ciel assez méprisable ».<sup>2572</sup> Avant toute chose, le comédien selon Vilar est un « diseur » dont le texte constitue le matériau. Il s'agit de le « phraser », de « l'envoyer » termes fréquents dans ses écrits. A partir de son propre exemple - « timbre âpre et parler mordu » - il exige de ses partenaires qu'ils « détaillent » le texte, observe Kemp.<sup>2573</sup> Et Vilar conseille à l'acteur de méditer trois exemples concernant cet art difficile de la sobriété. Première référence : « Shakespeare-*Hamlet* ». Au début de la scène 2 de l'acte III,

---

<sup>2568</sup> Op.c. Varda.

<sup>2569</sup> Journal de tournée, 1941.

<sup>2570</sup> Op.c. *TT* 28.

<sup>2571</sup> Op.c. *TT* 42.

<sup>2572</sup> Op.c. *TT* 28.

<sup>2573</sup> R. Kemp, *Le Monde*, 21-7-1953.

Hamlet donne aux comédiens invités à jouer à la cour d'Elseneur des instructions sur la manière d'interpréter « l'apostrophe » de quelques vers de sa plume :

Rendez cette tirade comme je l'ai prononcée devant vous, d'un ton facile et naturel, mais si vous grossissez votre voix et vociférez, j'aimerais autant voir mes vers dans la bouche d'un crieur de ville (...) Usez de tout sobrement. Ne soyez pas non plus trop froids, que votre intelligence vous serve de guide.<sup>2574</sup>

La seconde référence concerne *L'Impromptu de Versailles* quand au cours d'une répétition Molière indique les « caractères » des protagonistes : « le comédien aurait récité par exemple quelques vers du roi de *Nicomède* (...) le plus naturellement qu'il lui aurait été possible ». Remarque qui provoque selon Molière l'ire du poète : « vous appelez cela réciter ? C'est se railler ! Il faut dire les choses avec emphase (...) appuyer comme il faut sur le dernier vers ». Voilà qui attire « l'approbation » et fait « faire le brouhaha ». Et Molière conseille ensuite son comédien Brécourt en ces termes : « pour vous, vous faites un homme honnête de cour (...) Vous devez prendre un air posé, un ton de voix naturel et gesticuler le moins qu'il vous sera possible ». <sup>2575</sup>

Nous avons précédemment évoqué lors de l'étude de sa formation combien Vilar se déclarait débiteur de quelques grands aînés - Lekain, Talma, Mademoiselle Clairon - après avoir pris connaissance de leurs écrits, et combien il se sentait en harmonie avec eux sur bien des points. Le troisième exemple qu'il soumet à la réflexion du comédien est un extrait des *Mémoires* de Talma, extrait dans lequel celui-ci loue les qualités de Lekain :

Lekain se défendit donc de cet amour des applaudissements (...) Et pour produire un véritable effet, il ne visa point aux effets (...) Il sut mettre une juste économie dans ses mouvements et dans ses gestes ». <sup>2576</sup>

Nul doute que Vilar apprécie encore ce jugement de Mademoiselle Clairon pour qui le comédien doit être « simple, juste et noble » dans son jeu : c'est là « la plus grande marque de son talent ». <sup>2577</sup> Et pour insister une fois de plus sur cette indispensable sobriété, il fait appel aux commentaires de Napoléon à propos du jeu de Talma interprétant César dans *La Mort de Pompée* :

---

<sup>2574</sup> Cité par Vilar op.c. TT 34. (Souligné par nous).

<sup>2575</sup> Scène 1.

<sup>2576</sup> Cité par Vilar, op.c. TT 35.

<sup>2577</sup> C. Clairon, *Mémoires*, 280.

Vous fatiguez trop vos bras. Les chefs d'empires sont moins prodigues de mouvements. Ils savent qu'un geste est un ordre, qu'un regard est la mort. Ils ménagent le geste et le regard ».<sup>2578</sup>

Autre souci majeur qui doit hanter l'acteur : celui de s'astreindre à une observation minutieuse et constante à deux niveaux. Tout d'abord observation et mémorisation en toutes circonstances des personnages les plus divers, les plus marqués qui s'offrent à son regard, observation de « la vie qui grouille à ses côtés ». Il se doit de conserver « dans sa mémoire visuelle » un type d'homme qui « a frappé son attention ». Ces images sont de nature à être réutilisées lors de la recherche d'un personnage et à nourrir la composition de celui-ci. Observation également de soi-même, en s'efforçant de cultiver sa sensibilité au contact de sa propre vie, des joies éprouvées, des peines ressenties : conserver dans « sa mémoire sympathique (ou sensible) les blessures reçues, les souffrances morales subies ». Ce comportement d'observateur et de capteur d'images, de sensations, de sentiments s'avère riche de matériaux précieux et compose un sol fertile pour le travail d'interprétation du comédien. Celui-ci doit apprendre à « faire usage » de cette mémoire et plus encore « l'entretenir ».<sup>2579</sup>

A maintes reprises nous avons précédemment rencontré dans les textes de Vilar la place que l'interprète doit accorder à l'émotion et à la sincérité. Si cette dernière se traduit par « une grande maladresse », celle-ci passe inaperçue dès lors que ce défaut est estompé par « l'âme et le cœur ».<sup>2580</sup> Rappelons qu'aux yeux de Vilar la sensibilité représente la fortune, « le capital » de l'acteur.<sup>2581</sup> Ces qualités que lui-même a patiemment acquises à l'école de Dullin sont aussi le résultat de la faculté d'observation étudiée supra. Oubliées ou négligées et alors le jeu ne devient que grimace et caricature. Il faut condamner et bannir ces héritages transmis de génération en génération dans certaines écoles, une nouvelle fois dénoncés par Vilar. Elles ne proposent que procédés, « trucs », « leçons de cabotinage » a contrario de l'invention et de la sensibilité.<sup>2582</sup> Après deux années passées à l'école « notre bonhomme a sa panoplie et sa boîte à outils ».<sup>2583</sup> Le pire selon Vilar, c'est de croire être « né acteur ».<sup>2584</sup> Combien dès lors devient difficile le choix d'un nouveau comédien : « quel genre d'homme

---

<sup>2578</sup> Note in *Mo* 19-5-1954, 128-9.

<sup>2579</sup> Op.c. *TT* 26.

<sup>2580</sup> Op.c. *TSP* 300.

<sup>2581</sup> Note aux comédiens, mai 1957.

<sup>2582</sup> Op.c. *TT* 26.

<sup>2583</sup> L'Art pour l'art, *Bref* n° 61, 1962. (*TSP* 325).

<sup>2584</sup> *CHR* 38.

est-il ? » Ambition effrénée ? Seulement adroit ? Tricheur sur le plateau ? Celui-là n'a pas sa place dans « une troupe comme la nôtre ». <sup>2585</sup>

Emotion, sensibilité, sincérité, faculté d'observation : ce sont là les éléments qui offrent au comédien la possibilité de parvenir à la composition, degré suprême de son art tant il est vrai qu'il n'est pas de personnage « qui ne doive être composé » et qu'il n'existe de « bon comédien que de composition ». <sup>2586</sup> Rappelant qu'à vingt-quatre ans il jouait Don Luis, le père de Don Juan, Noiret précise que dans la troupe du TNP d'alors - constituée très majoritairement de jeunes - « il n'y avait pas d'emplois, ce que Vilar refusait ». Acteurs de composition, il leur fallait « tout jouer ». <sup>2587</sup> Leuvrais n'est-il pas trop jeune - vingt et un ans - pour interpréter le vieux *Gand* de *Richard 2* ? Non, lui répond Vilar : il n'y a que les jeunes qui ont la force de jouer les vieillards ». <sup>2588</sup> Il est pertinent de relever qu'à propos de la notion « d'emploi », comme en bien d'autres sujets, Vilar évolue au cours de sa carrière. En 1946, il affirme que le metteur en scène doit « fixer des emplois : valet, soubrette, jeune premier... » et le contrat d'engagement du comédien doit mentionner cette précision : « on évite aussi les rivalités ». <sup>2589</sup> Mais par une note en bas de page lors de la publication de *La Tradition théâtrale*, Vilar rectifie son opinion : « après trois ans de TNP et huit ans d'Avignon, je ne suis pas sûr que cette affirmation soit juste ». <sup>2590</sup>

Tout en décrétant que l'acteur n'est avant tout qu'un interprète, Vilar concède toutefois que si son travail comporte un aspect créateur, c'est à cette faculté de composition qu'il le doit. Par le jeu de la création, la composition constitue l'élément qui « apparente le métier de comédien à celui de l'artiste ». <sup>2591</sup> Traitant du *Paradoxe sur le comédien*, Vilar dit quelque part que Diderot émet « à notre sujet » des paradoxes « parfois absurdes, souvent banals, bref peu profitables ». <sup>2592</sup> Or le philosophe, analysant le jeu de Mademoiselle Clairon, constate que la supériorité de celle-ci réside dans sa possibilité de tout interpréter, « une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles ». <sup>2593</sup> N'est-ce pas là la définition de ce que Vilar lui-même considère comme le summum de son art, à savoir la composition ?

---

<sup>2585</sup> Notes 1956.

<sup>2586</sup> Op.c. TT 25.

<sup>2587</sup> P. Noiret, entretien, « Les feux de la rampe » FR3 12-2-2002.

<sup>2588</sup> J. Leuvrais, *CMJV* n° 102 avril-juin 2007.

<sup>2589</sup> Op.c. TT 121.

<sup>2590</sup> Op.c. TT 121.

<sup>2591</sup> Op.c. TT 25.

<sup>2592</sup> Rapport général aux comédiens, 5-9-1960. (*TSP* 134).

<sup>2593</sup> Diderot, op.c. 128.

D'autre part, Vilar s'inquiète de l'ambiguïté dans laquelle baigne l'interprète. D'une part « sa nature profonde » se présente comme « la plus insaisissable qui soit ».<sup>2594</sup> Il porte en lui une part « irréductible » qui échappe à toute logique et son « odyssée » n'est faite que d'un parcours incessant « en soi-même », univers obscur, fermé, « plein de folies et de doutes ». Autrement dit, chez lui les sens prennent très fréquemment le pas sur la raison.<sup>2595</sup> Toutefois advient un moment inévitable où l'interprète doit se dépouiller de ses désordres et de ses folies : voici le temps de la maîtrise. La création dramatique pour lui aussi est « contrôle ».<sup>2596</sup> La règle précédemment définie à propos du travail du poète est la sienne également.

S'il entend parvenir au stade suprême de la composition, comme le dramaturge, comme le metteur en scène, à son tour il se trouve dans l'obligation de se discipliner. L'inspiration ne produit qu'une esquisse : il n'est pas « œuvre d'interprétation » qui puisse lui obéir « sans faillir ».<sup>2597</sup> Plût-il ou non à Vilar, nous retrouvons ici Diderot qui, comparant le jeu de Mademoiselle Clairon à celui de Mademoiselle Dumesnil, conclut : « c'est au sang-froid de tempérer le délire de l'enthousiasme ».<sup>2598</sup>

Processus sans nul doute difficiles pour le comédien qui doit faire preuve d'une nouvelle vertu afin de parvenir à ses fins : la patience. D'autant plus qu'il est trop souvent jeté sur le plateau prématurément ainsi que nous l'avons déjà constaté, ce qui a pour conséquence d'engendrer les poncifs de jeu. « Que d'interprètes, et des meilleurs » qui des années durant « susurrent avec la même voix » en utilisant les mêmes procédés « les personnages les plus opposés ».<sup>2599</sup> Patience donc pour accepter les nombreuses répétitions à la table imposées par le régisseur ; patience encore sur le plateau en cours de la lutte avec le personnage comme nous l'avons vu précédemment ; patience enfin jusqu'aux ultimes répétitions, celles au cours desquelles il revêt enfin le costume. Car si l'habit ne fait pas toujours le moine, au théâtre il fait parfois le personnage. Si l'on croit Noiret, Vilar illustre parfaitement cet adage. Rappelant ses maladresses fréquentes dans les gestes quotidiens, il suffisait de lui placer « une couronne sur la tête, un sceptre dans la main, un manteau sur les épaules » et le voici devenu d'une « noblesse extraordinaire ».<sup>2600</sup>

---

<sup>2594</sup> Op.c. *TSP* 313.

<sup>2595</sup> Préface à *La Formation de l'acteur*, *Bref* n° 15 avril 1958. (*TSP* 384).

<sup>2596</sup> Op.c. *TT* 139-140 (Voir aussi *TT* 26 : composer implique « choix, observation, recherche (...) contrôle »).

<sup>2597</sup> Op.c. *TT* 140.

<sup>2598</sup> Op.c. 130.

<sup>2599</sup> Op.c. *TT* 25.

<sup>2600</sup> P. Noiret, op.c. (cf aussi *CMJV* n° 101, jan-mars 2007).

Autre qualité indispensable au comédien : l'intelligence. Alors même que Vilar tente d'expliquer « le plus confusément du monde » à Bouquet, il observe que cet « intelligent et très sensible cadet » le comprend immédiatement et va « plus loin et plus profond que ce que je demandais ».<sup>2601</sup> Parce qu'il est l'interprète de la pensée d'autrui, l'acteur se doit de la comprendre. Vilar ne cesse de réitérer cette question centrale : « peut-on traduire ce que l'on ne comprend pas ? »<sup>2602</sup> Notons qu'elle concerne tout autant le régisseur. La lecture toujours répétée reste un excellent outil pour parvenir à la compréhension. Nous avons déjà relevé son importance : le comédien croit « avoir compris l'œuvre » alors qu'il a plus ou moins « lucidement saisi l'intrigue ». Il commet là « une erreur fondamentale ». C'est aussi grâce à l'intelligence qu'il viendra à bout du personnage, que son geste sera juste et qu'il ne dira pas faux. Malheureusement constate Vilar, dans les « mises en scène habituelles » il n'est pas excessif de souligner « le peu de cas » que l'on fait de « l'intelligence professionnelle de l'interprète ».<sup>2603</sup> Intelligence, ou encore esprit de finesse : « définition : voir Pascal quand il l'oppose à l'esprit de géométrie ». Sans elle, l'œuvre n'est qu'une « orgie anarchique d'expression ».<sup>2604</sup> Et tout acteur présentant quelque défaut, ici encore l'intelligence le sert : elle lui apprend à s'en servir plutôt que s'acharner à le vouloir corriger. Une très bonne interprétation relève parfois d'un usage avisé de ses « propres défauts ».<sup>2605</sup>

Lire, relire, réfléchir, comprendre, étudier sans cesse la totalité de l'ouvrage et pas seulement le rôle pour « subordonner son personnage à l'ensemble de la pièce », voilà le conseil de Mademoiselle Clairon,<sup>2606</sup> opinion que fait sienne Vilar et qui constitue le lot quotidien du travail personnel de l'interprète. Son métier exige une activité constante et une discipline dans la besogne collective, discipline dans la besogne individuelle. Elle commence par la ponctualité : « qu'il [le comédien] arrive à l'heure ! » La recommandation paraît sans doute « terre à terre », mais c'est une « nécessité du métier ».<sup>2607</sup> Vilar ne cesse de pester contre les retards, retards aux répétitions, retards aux représentations. A longueur de notes, il tance, morigène, menace ses compagnons.<sup>2608</sup> Le spectacle est parfois retardé d'un quart d'heure, les répétitions démarrent demi-heure après l'horaire fixé. En ce domaine, la palme

---

<sup>2601</sup> *Mo* 17-3-1955, 182.

<sup>2602</sup> *Op.c.* *TT* 24 à 32 passim.

<sup>2603</sup> *Cf* 2602.

<sup>2604</sup> *Cf* 2602.

<sup>2605</sup> Radio Canada.

<sup>2606</sup> Mlle Clairon, *op.c.* 234.

<sup>2607</sup> Note aux comédiens, avril 1954.

<sup>2608</sup> *Cf* *CR2*, n° 78, 23-9-1955 ; *CR1* n° 32, Avignon, *Lorenzaccio* ; *CR2* n° 33...

semble revenir à Philipe moult fois épinglé au tableau : « je ne puis maintenir la discipline indispensable si tu arrives cinq minutes avant le mot : en scène ! » Vilar le préférerait « moins émouvant artiste » et « ouvrier plus rigoureux ».<sup>2609</sup>

L'interprète doit consacrer de nombreuses heures au travail personnel d'ordre strictement professionnel et technique. Revoir quotidiennement ses rôles, chez lui, « au calme », tâche d'autant plus indispensable qu'il joue dans un théâtre d'alternance où il passe d'un personnage à un autre « jour après jour ».<sup>2610</sup> Elle permet de conforter la mémorisation du texte - talon d'Achille de Vilar acteur, « seule chose sur laquelle [il n'a] pas de prise » -<sup>2611</sup> sauf à corriger son travers de dispersion. Elle affine l'interprétation puisqu'une scène « bien jouée » est une scène « très répétée ».<sup>2612</sup> Rappelant les théâtres dans lesquels les acteurs jouaient sous masques - grecs, Commedia dell'arte... Vilar invite ses compagnons à s'adonner aux exercices de travail corporel avec assiduité. Le « corps entier » exprime parfois plus intensément que le visage ; et il arrive aussi qu'il puisse « trahir » l'interprète.<sup>2613</sup> Celui-ci doit donc « assouplir son corps », apprendre à « le maîtriser ».<sup>2614</sup> Dernière recommandation, l'entraînement et l'entretien de la voix - diction, articulation, accent - dont les insuffisances deviennent flagrantes en plein air. A ce sujet, il est bon d'adjoindre aux exercices strictement techniques connus de tous, la lecture fréquente des œuvres classiques. Elles constituent une excellente école : ce répertoire oblige à une connaissance « intime des moyens vocaux ». Il est pertinent d'assimiler « cette syntaxe et ce rythme » bien particuliers à la fois « multiples et stricts ».<sup>2615</sup> La pratique de l'alexandrin apprend à se servir de cet « autre instrument », le souffle, à savoir l'économiser, « le distribuer », éviter de le perdre après les trois ou quatre premières syllabes. Racine tout particulièrement exige une diction parfaite, cette « faculté de l'âme » selon la formule de Valéry détournée par Vilar.<sup>2616</sup> On sait que pour *Le Cid* Philipe travaille Rodrigue avec Le Roy, son ancien maître au conservatoire, lequel, aux dires de Lassalle était le champion de la diction, digne représentant de la doctrine traditionnelle de l'acteur français, celle d'un « grand diseur ».<sup>2617</sup> Et Lassalle d'observer que si le phrasé de Vilar est « sec, syntaxique,

---

<sup>2609</sup> Note à Philipe, mais 1954.

<sup>2610</sup> *TS* 15.

<sup>2611</sup> Lettre à A. Vilar, juillet 1954.

<sup>2612</sup> Op.c. *TSP* 19.

<sup>2613</sup> « Un lieu théâtral, Avignon », in op.c. 155.

<sup>2614</sup> Op.c. *TSP* 19.

<sup>2615</sup> Op.c. *TT* 47.

<sup>2616</sup> Sur Racine, Sorbonne 17-2-1956. (*Bref* n° 11 déc 1957).

<sup>2617</sup> J. Lassalle et J.L. Rivière, *Conversations sur la formation de l'acteur*, 7.

sans fioriture ni ornement », celui de Philippe appartient à une diction « légèrement psalmodiée » qui est aussi celle de ses « proches contemporains » : Casarès, Monfort, Cuny.<sup>2618</sup>

Pour en terminer avec les exigences de Vilar à propos du travail professionnel de l'acteur, ajoutons deux observations. Si le texte est la propriété de l'auteur et l'interprète son serviteur, a contrario « les silences appartiennent exclusivement au comédien ».<sup>2619</sup> Par ailleurs on peut être étonné de voir Vilar fréquemment contraint à de tels rappels à l'ordre dans des domaines qui devraient aller de soi pour les acteurs.

Ces efforts ne suffisent pas au régisseur. Le comédien ne doit pas se limiter au travail d'ordre strictement professionnel. Vilar l'invite à affermir, approfondir sa culture personnelle. D'abord lire et relire le répertoire, et particulièrement la dramaturgie de l'auteur qu'il se prépare à jouer. Consolider aussi ses connaissances dans d'autres domaines de la création artistique : musique, peinture... Ces contacts incessants sont de nature à affiner sa sensibilité. C'est encore Mademoiselle Clairon qui témoigne en parlant de Lekain : « il lisait beaucoup et jugeait bien » ; ou qui affirme que le comédien doit connaître « tous les genres de poésie, tous les auteurs dramatiques » et que sa constance dans le travail fait bien mieux que « les dons du ciel ».<sup>2620</sup>

On a souvent traité de Vilar metteur en scène, directeur, moins du comédien : intelligence du texte, sobriété, charisme sur le plateau sont les qualités fréquemment relevées par la critique. Dullin n'a pas su les déceler. Les défauts alors l'emportaient : gaucherie, timidité, raideur, accent... Et pourtant son apprentissage et les leçons ont fini par porter leurs fruits : Martin Doull, Césaire, Le Monsieur d'*Orange*. Quand survient *Meurtre dans la Cathédrale*, les observateurs unanimes saluent un interprète rare doté d'une articulation parfaite, d'une intensité intérieure exceptionnelle ; et *Henri 4* guide le choix de Jouvet pour *Le Diable et le bon Dieu*, hommage suprême pour Vilar. Plus tard, Jean-Claude Drouot salue ses qualités vocales : « un timbre d'airain aux fortes sonorités métalliques », une diction « longue, précise » qui fait de Vilar « un haut-parleur de l'esprit. Pure intelligence ».<sup>2621</sup> Lemarchand remarque qu'il excelle dans ce « mélange d'ironie, de force et d'émotion contenue » dans le rôle de L'Alcade.<sup>2622</sup> « Intelligence » encore et « distance » : un rôle où tout « vient de la cervelle » : Vilar y « fait merveille » tout en observant « d'assez loin »,

---

<sup>2618</sup> J. Lassalle, *CMJV* n° 108, juil 2009.

<sup>2619</sup> Vilar cité par Coussonneau, entretien 23-5-1991.

<sup>2620</sup> M. Clairon, op.c. 234, 272, 255.

<sup>2621</sup> J.C Drouot, op.c. 180.

<sup>2622</sup> *Le Figaro littéraire*, 3-2-1962.



comme une façon de ne point « se mêler aux événements » écrit Marcabru à propos d'*Œdipe* de Gide.<sup>2623</sup> Même observation de la part de Maulnier : il voit Vilar « jouer Harpagon » contrairement à son maître Dullin qui « était Harpagon ».<sup>2624</sup> On pourrait multiplier à l'envi ce type de remarques à l'endroit du jeu de Vilar. Elles illustrent pertinemment les qualités qu'il attend de l'interprète.

Parce que l'aboutissement de son talent reste la composition, le comédien selon lui ne s'identifie pas, il n'est pas le personnage. Il joue à l'être. Il se montre jouant. Observant Philippe dans *Richard 2*, Vilar s'aperçoit que lui-même « conduisait le personnage plus qu'il ne l'était ».<sup>2625</sup> Souvenons-nous de ce qu'il note au sujet de son compagnon dans *Ruy Blas* : il indique plus qu'il ne joue. Il ne paraît aller jamais à « la recherche de l'émotion », mais obéit au « chant profond du poème », éclairant ou « l'idée », ou « le thème » ou tel vers et tout ceci sans « faux effet ».<sup>2626</sup> S'interdisant de jouer sur les répliques d'autrui, Vilar admire chez Philippe ce « contrôle de soi » qui n'efface pas « l'inspiration ».<sup>2627</sup> Une sorte de perfection de l'acteur. Vilar s'informe également auprès de Casarès pour savoir si en sortant de scène elle a conscience de « retrouver Maria ». Réponse de la comédienne : « je n'ai pas conscience de l'avoir jamais perdue ».<sup>2628</sup>

Arrêtons-là ces quelques exemples illustrant l'opinion de Vilar : « nous interprétons un personnage, nous ne le sommes pas ». Erreur de l'acteur qui affirme : « je suis Macbeth ». Il n'a aucune « commune » mesure avec le héros, un « futur assassin ». Il est obligé « de contrôler » d'après ce qu'il sait lui des « choses du crime » en suivant scrupuleusement le texte de Shakespeare qui le guide. Vilar a toujours craint le comédien qui « a le personnage dans la peau » ou plus précisément qui prétend s'être glissé « dans la peau du personnage ». A contrario Vilar admire tous ceux qui aînés ou cadets, et « parmi les plus grands » maîtrisent cette espèce de « contrôle du personnage ». En effet s'il y a bien dans le jeu « une part d'inspiration importante », celle-ci, non contrôlée, peut conduire jusqu'à une espèce de « folie déraisonnable », de mythomanie : l'acteur finit par se prendre pour Macbeth. En fait, il ne faut jamais oublier la présence du public. Les comédiens se livrent à son endroit à une sorte de

---

<sup>2623</sup> *Arts*, 30-12-1958.

<sup>2624</sup> *Combat*, 3-5-1952.

<sup>2625</sup> *Mo* 3-2-1953, 53.

<sup>2626</sup> *Mo* 17-2-1954, 72.

<sup>2627</sup> *Bref* n° 34, mars 1960.

<sup>2628</sup> *Mo* 305.

« tricherie » : donner l'impression que « nous sommes le personnage » alors même que « nous ne le sommes pas ».<sup>2629</sup>

Suite à une question à propos de Brecht, Vilar affirme en 1961 que « depuis Diderot » les comédiens français « distancent naturellement ».<sup>2630</sup> Mademoiselle Clairon confirme qu'elle s'observe jouant. Et Diderot en conclut qu'elle est « double : la petite Clairon et la grande Agrippine ».<sup>2631</sup> En 1874, l'adolescent Antoine fait de la figuration à La Comédie-Française afin d'observer au plus près les grands acteurs de la maison de Molière. Intrigué qu'il est par la disparité de jeu entre Mounet-Sully et Got, il sollicite leur avis sur *Le Paradoxe*. Got répond :

« Le comédien doit être double sous peine de ne pas être. En même temps que l'artiste exécute et éprouve, une sorte d'être de raison doit rester en lui, debout à côté, observant l'être actif et aussi l'auditoire. Un modérateur en un mot ».<sup>2632</sup>

« Contrôle » dit Vilar. Sur ce point, le voici en total désaccord avec les propositions De Brecht. Quand ce dramaturge donne « des indications précises » sur ses pièces, bien évidemment, il convient de les « respecter ». Mais « suivre à la lettre » ses règles concernant le jeu du comédien, là « je ne suis plus d'accord » ajoute Vilar. Le souci de Brecht a été de lutter contre « les excès du jeu expressionniste » en Allemagne, jeu poussé jusqu'à « l'exagération, l'excès, l'outrance ». Il dut donc « serrer la vis » à ses acteurs ; d'où les théories de la « distanciation ». Ce sont là « une idée et une méthode » qui ne valent rien pour le comédien français, lequel ne se laisse jamais « entièrement dévorer » par le personnage et qui a toujours dans son jeu « un rien qui est le signe de la distance ».<sup>2633</sup>

Interprète au service du poète, humilité devant le texte, souci d'observation et de culture, sincérité et sensibilité, intelligence, discipline rigoureuse, sobriété et maîtrise du jeu, telles sont les caractéristiques du comédien selon Vilar. Toutes choses acquises lors de sa formation, mais aussi puisées dans les enseignements de grands aînés : « qui a mieux écrit sur notre métier que la belle Clairon ? » constate-t-il admiratif.<sup>2634</sup> La conception qu'il se fait de l'interprète s'inscrit dans une certaine tradition française d'un type d'acteur né au cours du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Quoi qu'il en dise, elle n'est pas très éloignée de la thèse centrale développée

---

<sup>2629</sup> Op.c. Radio Canada

<sup>2630</sup> Dialogue au Verger, *Les Lettres françaises* 31-8-1961.

<sup>2631</sup> Diderot, op.c. 130.

<sup>2632</sup> Lettre de Got à Antoine, 21-7-1874. (Rappelée dans son « Feuilleton » de *L'Information*. Cf F. Pruner, *Les Luites d'Antoine au Théâtre Libre*, 20).

<sup>2633</sup> Interview, *Tribune étudiante*, décembre 1960. (Voir aussi MM 91 ; *Les Lettres françaises* 31-8-1961 ; Gisselbrecht op.c. L'Herne 205).

<sup>2634</sup> Op.c. TT 40.

par Diderot qui veut que le comédien soit l'observateur de sa propre sensibilité, de son émotion, de son pouvoir d'invention afin de les contrôler, de les jouer et non pas d'en être le jouet. Ici Vilar se révèle être un héritier. Ajoutons - ou rappelons plutôt - que sur le tard, lors des ultimes saisons au TNP, Vilar ajoute dans la tâche de l'acteur le nécessaire souci du militantisme en faveur de la cause d'un théâtre et d'une culture populaires. Là est son originalité.



## **Chapitre 7**

### La part des arts mineurs

« Dois-je vous rappeler que ces éléments (décor, musique, éclairage) inanimés (sans âme) ne sont pas précisément nécessaires ? » (Vilar).



### 7.1. L'architecture scénique : lieux et dispositifs

Dès 1943, lors de la présentation de *Césaire* et *Orage*, Vilar affirme son parti pris de sobriété décorative en formulant à l'adresse des spectateurs « quelques intransigeants principes » qu'il entend « illustrer » et qui guident son travail. Il les informe de son choix volontaire de « dépouillement » de la présentation scénique. Il entend aussi se priver des « mirages non essentiels », pour ne pas dire « factices » de la mise en scène traditionnelle.<sup>2635</sup>

Toutefois, au cours des premières années de réalisation, il traite bien peu du lieu scénique, sinon de manière allusive. Ça et là il dit l'importance à ses yeux des lieux de la « tradition » aujourd'hui oubliés : l'amphithéâtre grec, le tréteau espagnol, la plate-forme élisabéthaine ou encore le jeu de Paume français. Mais il est vrai que ce sont les « bonbonnières parisiennes » exigües qui abritent alors ses spectacles, « la petite scène à l'italienne où nous nous complaisons ».<sup>2636</sup>

En les quittant, la découverte de la Cour d'Honneur du Palais d'Avignon constitue pour lui une véritable révélation « j'ai compris à quel point le plein air et le tréteau avaient été nécessaires à notre génération » confie-t-il à Hermantier ; « si nous étions restés à Paris, nous n'aurions fait qu'imiter nos aînés, les quatre du Cartel ».<sup>2637</sup>

#### 7.1.1 Le tréteau ou l'espace nu

Lorsque prend forme une expérience nouvelle, il ne faut pas craindre d'être catégorique, de se montrer un rien excessif remarque Vilar. Il est bon d'affirmer des « déclarations de principe » qui constituent une sorte « d'engagement moral ».<sup>2638</sup> En tout premier lieu, un constat : puisque les scènes « alcove » ou « bidet » ne conviennent plus au théâtre à faire, celui-ci « ira vivre ailleurs ».<sup>2639</sup>

A Avignon, « la noblesse et la rigueur » de l'architecture de la Cour d'Honneur font de ce lieu « un des plus beaux théâtres ; il n'y manquait que le tréteau ».<sup>2640</sup> Le plateau n'est pas un « carrefour » de rencontre de tous les arts, mais bien une chose « simple » : « un texte, un interprète ». Tout le reste n'est que « poudre aux yeux ».<sup>2641</sup> Voilà la définition que Vilar donne du tréteau désormais. Il retrouve la triade de Lope de Vega, « un tréteau, une passion,

---

<sup>2635</sup> Présentation-programme de la Cie des 7, Théâtre de Poche, sept 1943.

<sup>2636</sup> *Les Lettres Françaises*, 20-8-1947.

<sup>2637</sup> Lettre à Hermantier, 31-1-1957.

<sup>2638</sup> Op.c. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, 154.

<sup>2639</sup> Lettre à un ami sétois sur les spectacles, 1949. (TSP 55).

<sup>2640</sup> *CRI* n° 101 sd.

<sup>2641</sup> *CR3* n° 204, 1947 (TSP 299).

un interprète ».<sup>2642</sup> Son point de vue résonne également comme un écho du « qu'on nous laisse le tréteau nu ! » de Copeau à l'ouverture du Vieux-Colombier.<sup>2643</sup> Ou encore rappelle les propos de Dullin pour qui « le plus beau théâtre » est constitué par « un chef-d'œuvre sur quatre tréteaux » et non pas par la « machine à descendre les dieux sur la scène ».<sup>2644</sup> Notons que sur ce point Vilar n'innove pas ; mais en digne héritier d'une tradition tombée en déshérence, il réaffirme. Il ne se départira plus de ce principe. Tenons-nous à citer deux exemples. A l'ouverture du TNP en 1951 il proclame « notre scène n'offrira dans sa nudité formelle nulle tricherie esthétique ».<sup>2645</sup> Et il répète encore en 1961 : « le plateau nu et l'acteur » voilà les deux éléments de « la vérité théâtrale ».<sup>2646</sup>

Il fut évident qu'en Avignon nous devions nous passer du « décor construit » ajoutera Vilar.<sup>2647</sup> Pourquoi donc employer dans la Cour « des châssis colorés », ou y construire de « faux palais ? » Il a chassé de ce lieu ces mensonges, tout ce « terrorisme décoratif ».<sup>2648</sup> *Richard 2* a manifestement imposé cette décision. Cette œuvre dit Vilar a conduit son équipe à « réétudier » la question de l'architecture « scène-salle ». Plus besoin de colifichets de toutes sortes. Elle impose ici d'aller à l'essentiel, de « retrouver la trame ».<sup>2649</sup> Vilar pense qu'on prend des risques à vouloir s'écarter des « lieux originels » de l'œuvre dramatique : « le tréteau pour Shakespeare, le parvis pour les mystères, l'amphithéâtre pour les Grecs ». Il est souhaitable de rendre aux chefs-d'œuvre du passé un lieu identique à ceux « où ils prirent naissance ».<sup>2650</sup> Comme nous y avons précédemment fait référence, la Cour, lieu « noble et pur », interdit « tout artifice » entre elle et la pièce.<sup>2651</sup> Et elle apprend ainsi à Vilar la richesse de la pauvreté.

Toutefois, devant le tréteau nu d'Avignon il a l'impression que quelque chose fait défaut. La rampe, les cintres, le cadre de scène, « j'étais contre » précise-t-il. Mais il n'avait sous son regard qu'un vaste plateau non clos. Il fallait nécessairement délimiter, circonscrire le lieu « où allait se passer quelque chose ». Le spectacle de plein air qu'il connaissait alors,

---

<sup>2642</sup> Cf « Arte nuevo de hacer comedias en nuestro tiempo », 1609. (cf Théâtre espagnol du XVII<sup>ème</sup> siècle, *La Pléiade* II p ; 1415-1424.

<sup>2643</sup> « Le théâtre du Vieux-Colombier », *La Nouvelle Revue française*, 1913.

<sup>2644</sup> C. Dullin, *Correspondance* n° 4, 16.

<sup>2645</sup> *Revue - programme trimestrielle TNP* n° 1, 1951.

<sup>2646</sup> *Bref* n° 47 juin-juil 1961.

<sup>2647</sup> Op.c. *Le lieu théâtral dans la société moderne*, 154.

<sup>2648</sup> Op.c. Radio Canada. (Voir aussi *Théâtre et collectivité*, op.c. 345).

<sup>2649</sup> Op.c. 154. (in Bablet, Jacquot).

<sup>2650</sup> Op.c. *TT* 163-4 passim.

<sup>2651</sup> Op.c. *TSP* 242.



c'était « les joutes sétoises », sur le grand canal. « Un lieu clos » par des gabarres et, tous les dix mètres, de très hautes bigues « surmontées d'oriflammes » : un espace assez réduit qui « précise le lieu du jeu ». Vilar entrevoit soudain « un rapprochement possible avec Avignon ». A n'en pas douter, l'idée des quatre mâts oriflammés qui bornent le plateau de la Cour d'Honneur vient de Sète.<sup>2652</sup>

Dès 1948, Vilar réfute l'idée d'avoir eu l'intention d'endimancher le Palais des Papes par le biais de ses spectacles. Jamais n'a été éclairé, « mis en valeur » de manière peu ou prou esthétique « le décor naturel » du palais. Bien au contraire, la masse de pierre a toujours été laissée « dans la pénombre ». Seul le « ring » reçoit les feux des projecteurs.<sup>2653</sup> Il dit ne pas avoir « le goût des vieilles pierres », mais bien plutôt celui de « la pierre »... c'est-à-dire de l'architecture. Son but ne consiste nullement à « illustrer un palais célèbre »,<sup>2654</sup> un palais cerné « d'ombres et de corbeaux ».<sup>2655</sup> D'ailleurs le mur de la Cour d'Honneur ne présente pas plus d'intérêt que celui d'Orange, « le plus laid qui soit au monde ».<sup>2656</sup> Saveron confirme ce refus d'illustration qui rappelle l'exigence de Vilar : « surtout qu'aucun projecteur ne vienne lécher la pierre ».<sup>2657</sup> D'où le souci de décaler de plusieurs mètres le plateau du mur du fond.<sup>2658</sup> Et Vilar n'a de cesse de réitérer ce point de vue en toutes occasions.<sup>2659</sup>

D'aucuns ont cru voir dans les réalisations de la Cour les origines des spectacles son et lumière - que Vilar graphie « çon et lumière ».<sup>2660</sup> Au vu des déclarations précédentes, il s'agit d'une erreur pour ne pas dire d'un contresens. Aussi Vilar a-t-il été profondément blessé par les propos de son ami Gignoux lorsque celui-ci s'est livré à une violente attaque contre Avignon en 1962.<sup>2661</sup> Non seulement le directeur du CDE déclare que Vilar a su « exploiter d'instinct » deux procédés très efficaces : « l'olympien-locomotive » et le « tourisme théâtral »; la locomotive, c'est Philippe qui a « lancé le train des spectacles »; le tourisme théâtral rappelle « quelque chose d'un club Méditerranée » avec encadrement, contacts, repas, concerts, bals... Mais plus grave encore, l'ensemble s'inscrit dans le « cérémonial son et lumière des représentations ». On ne visite plus Pompei, mais *Le Cid* ou

---

<sup>2652</sup> Op.c. Varda.

<sup>2653</sup> Note 1948-9 (*MM* 87).

<sup>2654</sup> Op.c. *TSP* 444.

<sup>2655</sup> Op.c. *TSP* 156.

<sup>2656</sup> Dialogue avec le public, Saint-Gratien, 1963.

<sup>2657</sup> Saveron, entretien 15-7-1981.

<sup>2658</sup> Dialogue Sao Paulo, 16-9-1957. (*Bref* n° 10 nov. 1957).

<sup>2659</sup> Cf op.c. Varda et Radio Canada.

<sup>2660</sup> *CR2* sn 1955.

<sup>2661</sup> H. Gignoux « Théâtre et culture de masse » *Bulletin d'information du CDE* n° 28.

*Les Caprices de Marianne*. Meurtri, Vilar. Sa riposte est cinglante. Après avoir rappelé que responsable du TNP, il n'a pas « le goût » de se quereller avec un responsable de CDN ; que s'il devait porter un jugement sur ce type d'établissement, il ne lui serait jamais venu à l'esprit « pareil vocabulaire », il note que l'expression « son et lumière » relève « du tout-à-l'égoût ». La sanction est sans appel et a l'odeur du mépris : « je te laisse à penser les sentiments qu'ici nous aurons désormais pour toi ».<sup>2662</sup> La Cour d'Honneur de Vilar, c'est la négation de Chenonceaux.

L'expérience de cette Cour d'Honneur et les acquis nouveaux qu'elle induit par rapport aux salles traditionnelles, Vilar va les appliquer au vaste plateau de Chaillot, à ce « monstre » qui exige, ô paradoxe, de jouer « devant le rideau de fer ».<sup>2663</sup> Il a « réappris » qu'il pouvait se passer du décor. Conforté dans cette certitude, il ne lui restait plus qu'à « transposer à Chaillot cette façon de faire ».<sup>2664</sup> On peut en conclure qu'Avignon va inventer Chaillot dès lors que le tréteau de la Cour offre à Vilar la manière de dompter le monstre. Mais il y manque « la nuit ou le mur ». L'équivalent est trouvé grâce à l'installation de rideaux noirs - exceptionnellement bleus pour les Marivaux - disposés jardin, cour et lointain. « Ces tentures noires » qui au début « firent scandale » sont le moyen de reconstituer « l'isolement du plateau » que l'on trouve « si naturellement » à Avignon.<sup>2665</sup>

La sécheresse du tréteau nu offre des avantages tangibles selon Vilar. Tout décor est directif dans la mesure où il impose au spectateur - mais aussi au comédien - un cadre borné. Les décors « rapetissent le pouvoir de suggestion d'un texte poétique ».<sup>2666</sup> Le plateau offre tous les horizons à l'imagination et au rêve, laisse l'œuvre ouverte à « toutes les intelligences et aux songes de chacun ».<sup>2667</sup> Parce que l'imagination est un « outil illimité » mis à la disposition de l'homme, la scène non close « la réjouit ».<sup>2668</sup> Par la seule puissance du verbe, le spectateur crée le lieu : « il prend un escabeau, éclaire un projecteur, et la scène se transforme en palais ».<sup>2669</sup>

Parce que nul décor ne ferme l'espace de jeu, ce sont les comédiens qui au gré « des passions et des situations » bornent la scène, la dilatent ou la rétrécissent.<sup>2670</sup> Autre intérêt du

---

<sup>2662</sup> *Bref* n° 59, oct. 1962.

<sup>2663</sup> Op.c.. *TSP* 261.

<sup>2664</sup> *Bref* n° 47, juin-juil. 1961.

<sup>2665</sup> *Témoignage chrétien*, 7-7-1960.

<sup>2666</sup> Vilar in op.c. C. Valogne, 33.

<sup>2667</sup> Op.c. *TNP* n° 1, 1951.

<sup>2668</sup> Op.c. *TT* 149.

<sup>2669</sup> *Mo* 16-12-1953, 41. (discussion entre deux spectatrices au foyer de Chaillot ).

<sup>2670</sup> Op.c. Radio Canada

tréteau : il « modifie une œuvre », la magnifie. La voix acquiert une sonorité « plus pure » ; le jeu s'ennoblit.<sup>2671</sup> L'absence de décor rend possibles « les entrées et sorties simultanées ». Sans la moindre difficulté, le spectateur passe du « palais royal à la rase campagne ».<sup>2672</sup> Dénonçant l'absurdité de l'unité de lieu à propos du *Cid*, Vilar constate que Chimène et Rodrigue « errent dans ce carrefour abstrait » du tréteau, ce qui ajoute au « tragique familial » des deux amants.<sup>2673</sup> Au lieu de décrire, de montrer, le plateau lui offre la possibilité d'évoquer, de suggérer. Il permet l'échappement aux « contraintes » de la scène à l'italienne, le retour au « cérémonial tragique » et propose une authentique « formule nouvelle ».<sup>2674</sup>

Nonobstant, il serait illusoire de croire que le tréteau constitue une panacée. Dullin affirme qu'il existe un « rapport entre l'espace scénique et le répertoire que l'on se propose de jouer ».<sup>2675</sup> Et Monique Surel-Tupin ajoute que l'exiguïté de la scène de l'Atelier « l'irrite souvent » et le restreint dans le choix de ses pièces.<sup>2676</sup> Son disciple ressent la même gêne, mais dans une situation contraire : pour Vilar la difficulté naît de la vastitude de ses plateaux tant à Avignon qu'à Chaillot. Dans ces « espaces infinis » ce n'est plus le silence qui l'effraie, mais bien les servitudes qu'ils engendrent.

Nous l'avons maintes fois vu consigner que Chaillot « refuse » telle ou telle pièce ; tout comme la Cour à propos du *Mariage de Figaro*.<sup>2677</sup> L'un et l'autre ne conviennent pas à bon nombre de dramaturgies. Dès les premiers jours, il dit avoir pris conscience « des difficultés de Chaillot ».<sup>2678</sup> Nous avons mentionné son constant souci de disposer d'un équipement plus modeste. Difficultés ensuite pour le comédien : comment occuper ces espaces ? Et nous l'avons signalé précédemment, Vilar se montre toujours préoccupé de proxémique. Jouer sur ces plateaux devient rapidement épuisant physiquement. Fatigue vocale excessive aussi causée par l'immensité des salles qui oblige à tout instant à « porter la voix ». Certaines cassent. Après bien des tâtonnements, dont une première tentative infructueuse pour *Nucléa* en 1952, on parvient à sonoriser Chaillot. Réalisée après des mois de recherches par les ingénieurs de la maison Philips, grâce à cinq cents mini haut-parleurs, « à raison d'un pour quatre à cinq fauteuils » l'acoustique obtenue donne satisfaction en

---

<sup>2671</sup> « Festival d'Avignon, *Spectateur* 2-9-1947.

<sup>2672</sup> Lettre à Coussonneau, 15-8-1947, CR2 sn. A propos de *Richard 2*.

<sup>2673</sup> Op.c. TSP 365.

<sup>2674</sup> « Festival d'Avignon », *Spectateur* 2-9-1947.

<sup>2675</sup> C. Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, 178.

<sup>2676</sup> M. Surel-Tupin op.c. 291.

<sup>2677</sup> Op.c. Bablet-Jacquot, 153.

<sup>2678</sup> Cf 2677.

1955 : « on entend une voix directe, pas une voix mécanique ». Mais dans la Cour d'Honneur cette solution n'a jamais été utilisée, ni même tentée.<sup>2679</sup> Certaines voix y passent difficilement et lorsque le mistral se met de la partie, elles deviennent quasiment inaudibles. Résultat, « les acteurs se lassent » et certains renoncent.<sup>2680</sup>

A chaque réalisation Vilar confesse ressentir « une petite terreur qui [l'] habite ». Se pose à lui une question angoissante : « comment remplir cet espace d'une façon agréable ? » Il craint de n'y point parvenir.<sup>2681</sup> Au départ, rien sur le plateau : il faut « jouer nu ». Ce n'est qu'au fur et à mesure qu'on comprend ce qu'il faut y disposer.<sup>2682</sup> Pour chacune d'elles, une nouvelle fois « se posent des problèmes d'aménagement de la scène ». Comment indiquer les changements de lieux, les intérieurs, le plein air, la campagne ?<sup>2683</sup> Jusqu'au dernier jour, quand tout est en place - objets, accessoires, acteurs, lumières, musique... il ne s'agit pas de se tromper dans la construction du « puzzle ».<sup>2684</sup> Chaque pièce programmée oblige à reconsidérer l'ensemble et nourrit cette inquiétude de l'ordonnancement toujours recommencé.

#### 7.1.2. *Un décor a minima*

Le plateau nu impose des contraintes au scénographe. L'absence de décor construit oblige à veiller très attentivement à « la dimension, la hauteur, la forme du tréteau » écrit Vilar. Si ce dernier se trouve « trop bas », la lumière atteint jusqu'au lointain, ce qui en empêchant de « faire surgir » l'acteur de la nuit et de la pierre a pour résultat de nuire à l'effet recherché « d'étrangeté » de la présentation, fait-il observer à l'architecte avignonnais Amoyel.<sup>2685</sup> Nous l'avons vu supra, chaque pièce pose des problèmes spécifiques d'aménagement du plateau. Telle scène qui se déroule dans « un lieu fermé », nous l'avons jouée dans « un lieu ouvert » rappelle Vilar. Et s'il pense en cela ne pas avoir trahi les dramaturges, il concède que « nous les avons ici ou là forcés ».<sup>2686</sup> Certaines œuvres demandent des précisions architecturales. Toutes ces difficultés relèvent de la compétence du scénographe, du régisseur constructeur. Fort heureusement Vilar a su s'entourer d'hommes -

---

<sup>2679</sup> Op.c. Bablet-Jacquot, 158. (Voir aussi Radio Canada).

<sup>2680</sup> Op.c. *TSP* 244.

<sup>2681</sup> Op.c. Varda

<sup>2682</sup> Op.c. *Bref* n° 10, nov. 1957.

<sup>2683</sup> Cf 2679.

<sup>2684</sup> Op.c. Varda.

<sup>2685</sup> Lettre à Amoyel, 10-8-1951.

<sup>2686</sup> Cf 2679.

Demangeat, Le Marquet, Acquart, - qui en dépassant « le schéma scénique » ont su devenir des « constructeurs ». Gischia confirme, lui qui déclare, après avoir évoqué le premier tréteau d'Avignon, que peu à peu la structure du plateau a changé car « nous avons eu de vrais techniciens qui sont arrivés ».<sup>2687</sup> Bras droit du metteur en scène, le scénographe, « l'homme de goût, dévoué, cultivé » est soumis à « un dur métier ».<sup>2688</sup>

Ainsi le plateau vilarien est-il souvent agrémenté de praticables : plates-formes, exhaussements, plans inclinés, volées d'escaliers, gloriottes, voire constructions étagées. Toutes ces architectures multiplient et diversifient les aires de jeu. Il est relativement aisé d'en dresser une typologie. On trouve par exemple à Rouen pour *Cinna* un plateau nu adossé à l'escalier du Palais de Justice. Pour *Don Juan*, *Antigone*, *Lorenzaccio*, *Ruy Blas*, *La Guerre de Troie*, un praticable à trois, voire quatre niveaux occupe quasiment tout l'espace à l'exception d'un passage à la face. Ailleurs ce même type de praticable est éclaté en deux ou trois parties comme pour *L'Alcade de Zalamea* ou *Le Songe d'une nuit d'été*. Un dispositif d'un autre type comporte des constructions de façades de maisons ou de palais stylisées et fonctionnelles, souvent érigées au lointain et exhaussées : on peut classer dans cette catégorie *L'Avare*, *L'Ecole des femmes*, *Tucaret*, *Le Faiseur*, *Platonov*, *Erik 14*. Des parcs aménagés avec bancs, balustres, gloriottes, kiosques et autres temples d'amour sur praticables sont retenus pour *La Ville*, *Le Triomphe de l'amour*, *L'Heureux stratagème*... Un dernier type regroupe des constructions étagées avec plans inclinés et passerelles. C'est le cas pour *Ubu*, *Nucléa* de Calder ou encore *Un Banquier sans visage* d'Acquart. Gischia rappelle que pour *Le Mariage de Figaro*, il s'en est tenu à quelque chose de très simple : des grilles - car à Avignon, le mistral avait jeté bas les panneaux pleins initialement prévus - et seulement « des changements d'accessoires et de meubles ».<sup>2689</sup> Afin d'éviter « le réalisme vieux de Londres » de *La Fête du cordonnier*, Lagrange dit avoir opté pour des « éléments linéaires et construits » qui dessinent « un tout panoramique », une impression de « cité urbaine du XVI<sup>ème</sup> » avec des praticables « surélevés et accidentés pour en obtenir la géographie ».<sup>2690</sup> En décomposant la croix gammée Acquart mesure qu'il peut installer dans les divers éléments ainsi obtenus ses « dessins » des différents lieux et personnages : « le dispositif d'*Artuto Ui* était né ».<sup>2691</sup>

---

<sup>2687</sup> L. Gischia, entretien Bablet février 1991, in op.c. *L'Herne* 42.

<sup>2688</sup> Op.c. *TT* 30.

<sup>2689</sup> L. Gischia, *Bref* n° 1 déc. 1956.

<sup>2690</sup> J. Lagrange, *Bref* n° 24 mars 1959.

<sup>2691</sup> A. Acquart, op.c. 6.

Vilar se déclare résolument opposé à toute forme de « décoromanie », contre « le spectacle pour le spectacle ».<sup>2692</sup> Pourquoi utiliser des châssis en toile avec du bois « plus ou moins coloré » ; des « faux palais qui tremblent » au passage de l'interprète ou au moindre zéphir ? « Tout cela est inutile et laid ».<sup>2693</sup> Allusion aux costumes somptueux et aux décors surchargés, « toute cette pâtisserie a gâché mon plaisir » confie-t-il à Négroni au sortir d'une représentation de *Don Giovanni*.<sup>2694</sup> Il constate qu'il existe bien des substituts au décor traditionnel. Et en tout premier lieu, le texte. Quand on a affaire à « une œuvre forte et justement pensée », il y a un décor « qui est dit par le poète » ; un décor qui se dégage de la « sonorité même du texte ». Il convient de lui « laisser ses vertus ». Ajoutons le costume parce qu'il est le résultat du travail et de l'invention des peintres, des hommes qui « vivent le problème de la couleur et de la forme ». La musique elle-même « crée un décor ». Et par-dessus tout « la forme de l'éclairage » donne naissance à un décor « bien plus encore » que tous les éléments précédents.<sup>2695</sup>

Comment concevoir le décor ? Vilar souhaite retrouver celui du Moyen-Age « naturel ou allégorique » ; celui « schématique » de Corneille ou de Racine ; et pourquoi pas « le décor unique » des Italiens ou de Marivaux ?<sup>2696</sup> Il convient de s'en tenir aux « éléments nécessaires », ceux que « commande le texte ». Trouver « l'élément plastique juste » est bien plus difficile que « surcharger la scène ».<sup>2697</sup> Dès lors, quel que soit le dispositif mis en place, seuls les meubles et accessoires strictement indispensables sont retenus ; balustres, bancs, sièges, tables, guéridons, lits de repos, trônes, grilles, chandeliers, meubles de jardin... La liste est quasiment close. Bornons-nous à recenser quelques exemples.

Sur l'espace nu de *Cinna* évoqué supra, seul un lit noir et blanc posé dans nuit. Le grand arbre du *Prince de Hombourg* est réalisé à partir d'un agrandissement photographique d'un détail de tapisserie fixé sur du contreplaqué ; le château du Grand Electeur suggéré par des « drapeaux flottant au vent » et autres « sonneries de trompettes ». Un trône pour *Le Cid* avec une grille qui désigne « les appartements royaux » où se rencontrent les protagonistes. Un arbre fiché dans le trou central d'un tabouret symbolise le Jardin de *Richard 2*.<sup>2698</sup> Le cercueil de Richard « est amené sur scène ». Nul besoin de

---

<sup>2692</sup> « Dix ans de TNP », *Doc 61* n° 11, mars 1961.

<sup>2693</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2694</sup> J. Négroni, op.c. 88.

<sup>2695</sup> Cf 2693.

<sup>2696</sup> Op.c. *TT* 18.

<sup>2697</sup> *Bref* n° 47 juin-juil. 1961.

<sup>2698</sup> Op.c. *Doc 61*.

cadavre. Pour le spectateur, seul suffit le symbole.<sup>2699</sup> *La Mort de Danton* nécessite deux bustes, quelques piques coiffées de bonnets phrygiens écarlates, des oriflammes tricolores sur les mâts du « ring ». Des chants de « l'époque révolutionnaire » - La Marseillaise, Le Chant du départ, La Carmagnole, Il pleut bergère - et des rythmes « saccadés ou sourds » aux timbales composent le décor sonore.<sup>2700</sup> Pas de guillotine sur la scène, mais « son immense projection sur le mur du fond ». Le symbole de cette époque troublée se doit de dominer la conclusion de l'œuvre, mais une présence réelle détruirait « la portée poétique » de celle-ci. Et il n'est point nécessaire d'infliger au spectateur « la réalité de l'objet » pour que celui-ci éprouve « le sort des personnages », même si ce drame historique « n'échappe pas au réalisme ».<sup>2701</sup> *Henri 4* de Pirandello s'adapte parfaitement « au décor XIV<sup>ème</sup> du Palais », observe Vilar qui décide, « une fois de plus » de se passer de décor construit dans le but de préserver des « dimensions floues ». Et Gischia a peint des costumes « très colorés et très stylisés ».<sup>2702</sup>

Terminons ce bref tour d'horizon des œuvres pour lesquelles tout décor est superflu par quelques remarques concernant *Don Juan*. Vilar note pour l'acte I : au premier plan jardin, un tabouret ; à la cour deuxième plan, un fauteuil. « L'acte n'a besoin d'aucun autre accessoire » conclut-il. Pour l'acte II, au jardin premier plan, « un rocher praticable » ; à la cour deuxième plan, « un petit roché isolé ». Acte III : « dans une forêt » indique Molière. « Que cette indication est brève » commente Vilar. Il invite ceux qui croient encore « à la nécessité de décors (de carton) » pour cet acte, à bien en relire le texte. Selon lui, une telle œuvre « se passe de ces sottises ». Mais un monument funéraire « est nécessaire ». Et c'est Saveron qui dessine la forêt par des fûts de lumière et figure le tombeau par des rais verticaux. L'opulence de l'acte IV peut être « aisément suggérée par une table, un fauteuil, un tapis et « un verre de style » posé sur la table. Mais il est indispensable que « ce mobilier et ces accessoires soient beaux ». De préférence, choisir du Louis XIII pour « sa rigueur décorative ». L'acte V se déroule « dans une campagne », donc le « cadre idéal de la tragédie et du drame » ; le désert où « viennent méditer ou se heurter » les protagonistes : Don Juan, Sganarelle, le père, le frère, l'épouse « et Dieu ». Décision de Vilar : le décor sera donc « nu ».<sup>2703</sup>

---

<sup>2699</sup> Op.c. *TT* 151.

<sup>2700</sup> Op.c. *Doc* 61.

<sup>2701</sup> *Le Monde illustré théâtral* n° 35, 13-11-1948.

<sup>2702</sup> *JVPLM*, 197. (*Le Provençal* 17-7-1957).

<sup>2703</sup> Notes de scène de *Don Juan* 1944-1954, 1 - 19 - 47 - 66...

En résumé, « pas de commode » où Don Juan « irait s'accouder », ni quatre à cinq fauteuils « pour y prendre des poses ». Mais le strict nécessaire et des rideaux de velours noir, « noir infini » avec des nappes « blanches » sur les tables : « le jeu se fait par les éclairages ». Présenter l'œuvre selon la méthode « la plus claire, très simple » permet une façon de « mieux comprendre » commente Vilar.<sup>2704</sup> Pour toutes ses œuvres, aucun décor réel ne saurait atteindre à un « tel pouvoir d'évocation ». Pour lui l'efficacité se justifie par deux mots : symbole, suggérer.<sup>2705</sup> Et de rappeler en souriant le jugement malicieux d'Hébertot lequel, devant cette sobriété qualifiait « gentiment » Chaillot de « théâtre des trois tabourets ». Certes, Vilar éprouve parfois quelque regret : « nous sommes contraints de supprimer tel ou tel détail » à cause des distances inhabituelles entre la scène et la salle. Mais au théâtre, il faut savoir « se priver ».<sup>2706</sup> Encore qu'une fois au moins il s'interroge sur ce principe un rien excessif : « nous allons peut-être un peu trop loin dans l'atténuation du décor ».<sup>2707</sup>

Les mises en scène d'opéra n'échappent pas à cette règle de l'économie. Voici ce que relève Nicole Hirsch à propos du *Macbeth* de Verdi : rideaux noirs jusqu'aux cintres, quelques sièges, rareté des accessoires ; des praticables, la palette de Prassinis en rouge, noir et blanc « d'une extrême sobriété » et qui rappelle à s'y méprendre « tout le Vilar du TNP ».<sup>2708</sup> Pour *Don Carlo* à Vérone, Vilar connaît quelques inquiétudes : un plateau gigantesque de près de deux mille mètres carrés, vingt-cinq mille places et surtout l'Arena, le temple du décor gigantesque, du « terrorismo decorativo ». D'où les consignes précises passées au décorateur Damiani : confrontés à cette immensité « nous risquons de faire pauvres, nous risquons l'incompréhension ». Aussi faut-il éviter de créer « le désert, le minable ». Que tous les objets soient beaux et de suffisantes dimensions. « Il nous faut grossir « tous les éléments mobiles ». Et si Damiani le juge indispensable, qu'il « meuble » par des objets décoratifs « légers et portables ».<sup>2709</sup> Vilar se sent obligé de joindre au programme un « Avertissement » aux spectateurs tant il redoute le désaveu. Il y confesse son « infidélité » aux coutumes spectaculaires et décoratives « de l'Arena ». Il n'a pas voulu « se laisser gagner par le plaisir de l'emphase ou du dévergondage plastique ». S'il s'est

---

<sup>2704</sup> Op.c. Sao Paulo.

<sup>2705</sup> Op.c. *Doc 61*.

<sup>2706</sup> Op.c. Bablet-Jacquot, 156.

<sup>2707</sup> Cf 2704.

<sup>2708</sup> *L'Express*, 20-2-1964.

<sup>2709</sup> Lettre à Damiani, 22-4-1969.



efforcé d'être « assez strict », ce n'est pas « sans crainte ». Mais il a respecté « à tout prix » le sens musical de l'œuvre s'empresse-t-il de rassurer. N'est-ce pas là l'essentiel ? <sup>2710</sup>

Mais « nous n'arrivons pas à faire la même chose avec toutes les pièces » remarque Vilar.<sup>2711</sup> Il n'est nullement « adversaire d'un décor construit ». Ici encore, l'œuvre gouverne : « cela dépend du texte ». <sup>2712</sup> Voici le cas du *Faiseur* : l'action se déroule dans le salon d'un boursier « qui ne pense qu'aux finances ». Vilar concède qu'il y a là « un problème réaliste ». Il accepte donc le décor construit puisque l'œuvre « l'exige absolument ». Mais avec toujours à l'esprit le souci de sobriété. Il faut éviter d'en faire « quelque chose qui mange le spectacle ». <sup>2713</sup>

Dans *Ruy Blas* la multiplicité des objets irrite Vilar, pièce où « l'accessoire est un tyran » car il est bien souvent « à l'origine » de presque toutes les scènes. <sup>2714</sup> Quatre décors au total construits sur des châssis habillés de tentures noires dans lesquelles sont découpées les ouvertures rehaussées d'un galon d'or. « Un décor fait de riens » pour l'acte II : trois marches, un prie-Dieu, un fauteuil. <sup>2715</sup> Claudine Chonez note que les décors « ont fait leur réapparition » chez Vilar, mais « avec beaucoup de discrétion ». Aucune surcharge, pas le moindre ornement ; un agencement scénique de Demangeat en « noir et or d'une grande sobriété ». <sup>2716</sup>

A propos de *Platonov*, Vilar déclare qu'il n'est nul besoin de présenter une œuvre de Tchekhov dans « le décor dit traditionnel ». Il tient à rappeler que le dramaturge lui-même protestait contre les abus et ajouts que Stanislavski incluait. Cependant, les indications sont là et commandent. Le texte désigne tel meuble, telle porte... « Il est difficile de ne pas obéir aux exigences ». Mais une fois encore Vilar veille à ce que le décor « n'envahisse la scène ». Eliminer tout ce qui n'est « ni indispensable, ni fonctionnel ». <sup>2717</sup> Pignon corrobore ce propos. Certes *Platonov* nécessite des décors « plus complets » que *Mère Courage*. La chambre de Platonov a besoin « d'une porte où l'on frappe » Il faut savoir « réinventer les espaces » dès lors que le texte l'exige, et il « serait fou » de vouloir supprimer « tous les décors a priori ». Mais il se dit résolument opposé au « décor minutieux » et « ravi » par l'usage « d'éléments

---

<sup>2710</sup> Repris in *Le Monde* 5-8-1969.

<sup>2711</sup> Op.c. Sao Paulo.

<sup>2712</sup> *Témoignage chrétien* 7-7-1960.

<sup>2713</sup> *Bref* n° 10, nov. 1957. (cf Sao Paulo).

<sup>2714</sup> *TS* 22-2-1954, 47.

<sup>2715</sup> *Mo* 24-2-1954, 75.

<sup>2716</sup> In *Arts* 3-3-1954.

<sup>2717</sup> Réponse à un questionnaire, 1956.

scéniques intelligents ». Et constatant que l'époque veut une « liberté de vision et d'imagination », il est convaincu que le public gagne tout à « une simplification extrême du décor ».<sup>2718</sup>

Empirisme donc de la part de Vilar : décor, oui lorsque l'œuvre le nécessite, mais ici encore décor a minima ; car « rien n'est plus beau » qu'un acteur seul sur une immense scène nue. Rien ne fait mieux « ressortir la beauté du texte ». Les décors « nous distraient d'elle ».<sup>2719</sup>

---

<sup>2718</sup> *Bref* n° 17, 15-10-1956.

<sup>2719</sup> *CR3* n° 102, sd.

## 7.2. Fonctions des collaborateurs artistiques

Nous avons rappelé l'opinion de Vilar qui prétend en 1946 que les arts mineurs ne sont pas forcément indispensables au théâtre. Appréciation sans nuance, excessive même. Il en atténue tout de même la rudesse par la suite. Mais elle a le mérite de souligner à quel degré il entend se soustraire aux démons de tous les excès de la mise en scène.

### 7.2.1. Le peintre, pas le décorateur

Il ne faut pas imaginer pour autant que le décor « sera méprisé » ni que l'étude du costume « n'aura pas été suffisamment faite (...) Bien au contraire ».<sup>2720</sup> Mais ce que refuse catégoriquement Vilar, c'est le « décorateur ». Les Jusseaume, Bérard et « autres illusionnistes ne sont que des chiffonniers de génie. Ils ne font qu'enjoliver « les corps et les dessus de portes ».<sup>2721</sup> Ce qu'il veut, c'est « le peintre ». Il travaillera avec l'Ecole de Paris : Gischia, Prassinos, Pignon, Singier... Leur collaboration lui est profondément bénéfique. Ils vont l'initier à la peinture contemporaine, lui apprendre « les lois qui avaient régi la peinture » depuis les Impressionnistes. La présence à ses côtés du premier nommé – son principal collaborateur en ce domaine – a tout particulièrement nourri sa réflexion. Il rappelle qu'au cours de leurs conversations durant l'Occupation, Gischia lui permet de prendre conscience qu'un « renouvellement du théâtre » ne pouvait se produire sans une part « active et importante du peintre ». Il mesure tout ce que le théâtre peut gagner à apprendre « dans les autres arts », lui qui n'avait pas accompli ces « révolutions » qui restaient « à faire ».<sup>2722</sup>

Qu'attend Vilar du peintre ? En tout premier lieu, le voir « résoudre le problème des découvertes et des frises » ; concevoir les éléments scéniques « strictement indispensables » au jeu des interprètes ; enfin, « si décor il faut », le principal travail du peintre reste de trouver « la teinte unique » de celui-ci.<sup>2723</sup> Avec ses couleurs, il éclaire, « explique, interprète ». La couleur contribue à « déchiffrer le sujet », permet de saisir « tel sens obscur ».<sup>2724</sup> Elle doit à la fois « instruire le spectateur », mais aussi « le séduire ».<sup>2725</sup> Une nécessité s'impose dit Gischia : « il faut que ce soit clair ». Lorsque les spectateurs voient *Richard 2*, ils doivent

---

<sup>2720</sup> Op.c. TT 42.

<sup>2721</sup> *Mo* 27-5-1955, passim. (Lucien Jusseaume, décorateur de théâtre, collabore avec Antoine dès Le Théâtre-Libre. Il travaille aussi pour La Comédie-Française et surtout pour l'Opéra-comique, 1861-1925. Christian Bérard, décorateur de Jouvet).

<sup>2722</sup> Op.c. Varda.

<sup>2723</sup> Op.c. TT 35-36.

<sup>2724</sup> *Mo* 27-5-1955, 218-9 passim.

<sup>2725</sup> Op.c. Bablet-Jacquot, 158.

percevoir à « quelle armée appartient l'un ou l'autre (...) sinon, ils ne comprendront rien ».<sup>2726</sup> Par la symbolique des couleurs, le peintre aide à la lecture de la fable ; elles permettent au premier instant, de reconnaître les clans, les adversaires et de les repérer... Ainsi naît entre la couleur et le théâtre « une union bénéfique ».<sup>2727</sup>

Et Vilar de dire son étonnement lorsqu'il a vu pour la première fois un costume de Gischia sur scène. Il a compris que le travail devait être fait au niveau « du texte, du comédien et de la couleur » ; et que les problèmes de décoration derrière l'acteur « devenaient secondaires ». A la vue d'un costume traité avec « certaines couleurs », possédant « certaines tombées de lignes » et porté par un « certain comédien », il a jugé que « le théâtre y était ». Et qu'il y avait là une « très grande leçon » qui correspondait idéalement « à [son] chemin ».<sup>2728</sup> Voilà pourquoi il décrète que le costume joue « un rôle capital » au théâtre.<sup>2729</sup> D'où le mot d'ordre de Vilar : « ne décidez pas, camarades, peignez ! »<sup>2730</sup> Il retrouve une innovation initiée par Rouché, les Ballets russes présents à Paris dès 1909 et qui font appel aux peintres : Bakst, Picasso, Braque, Matisse... « Il avait l'intuition que les peintres pouvaient apporter quelque chose au théâtre » assiégé à nouveau par les décorateurs « depuis la disparition de Diaghilev » note Prassinos.<sup>2731</sup>

« Depuis cinq ans » Vilar dit avoir avec Gischia veillé attentivement à « la couleur des costumes »,<sup>2732</sup> dès lors que la couleur a « une portée particulière » et que par exemple « le rouge de Gischia » n'a aucun rapport avec « le rouge de Pignon ».<sup>2733</sup> Selon Gischia, le « rôle essentiel » au théâtre consiste pour le peintre à « conjuguer valeurs plastiques et valeurs dramatiques » en une synthèse « harmonieuse ». Parce que sur scène il est « en mouvement, » le costume devient un élément « essentiel de jeu », au même titre que la voix et le geste.<sup>2734</sup> Pour l'imposer, il faut forcer « dans les lignes et la couleur ». Le costume de Gischia aux tons vifs, éclatants, traité de manière très stylisée selon la technique des aplats de la palette des figurines des cartes à jouer, doit fournir aux acteurs un volume qui leur permette « de ne pas être écrasés » par les murs et les distances, leur donner une carrure « plus massive », d'où les

---

<sup>2726</sup> Gischia-Bablet, op.c. *L'Herne* 44.

<sup>2727</sup> *Mo* 27-5-1955, 218-9 passim.

<sup>2728</sup> Op.c. Varda.

<sup>2729</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2730</sup> Cf 2727.

<sup>2731</sup> M. Prassinos, in P. Puaux *Avignon en festivals*, 76.

<sup>2732</sup> Lettre à Amoyel 10-8-1951.

<sup>2733</sup> Entretien Bablet, *Théâtre* juillet 1960. (cf « Jean Vilar et les peintres », exposition MJV, Avignon juillet-novembre 1984, 4).

<sup>2734</sup> L. Gischia i P. Puaux, op.c. 4-5- passim.

rembourrages et épaulettes. Afin d'éviter que son ampleur ne fasse paraître « une tête trop petite en cheveux », des perruques de « toutes sortes » doivent l'accompagner.<sup>2735</sup> Et Vilar note qu'effectivement ce problème des distances, tant à Chaillot qu'à la Cour d'Honneur, est résolu par la couleur et le volume, et cela, « seul le peintre sait le faire ».<sup>2736</sup>

Comment s'organise le travail entre eux ? Vilar lui parle de la pièce, de la distribution envisagée. Gischia ne démarre jamais avant les répétitions. Il veut connaître la répartition définitive des rôles, car pour lui, « le comédien impose le costume ». Il le dessine non seulement pour le rôle, mais pour « tel acteur dans tel rôle ».<sup>2737</sup> Et lorsque surviennent des modifications de distributions, il recommence la besogne. Ainsi pour *Richard 2* le costume du roi conçu pour Philippe n'a rien en commun avec celui que portait Vilar.

Comme Gischia, Pignon ne parle pas de « décor » mais « d'éléments ». D'abord, il lit et relit la pièce « jusqu'à en être imprégné » car il faut la « servir » sans la moindre « idée préconçue ». Toute bonne pièce « dégage un climat » qu'il s'agit de ressentir. Pendant les répétitions il dessine des « croquis rapides » des comédiens, consulte des documents, passe ainsi des journées à « musarder tout en cherchant ». Pour *Mère Courage* « trouver » les costumes a été rapide. Du reste quand un costume tarde, « la faute en est le plus souvent à la pièce » *Shéhérazade* a été envisagée « sans décor » pour le Verger ; Mais sur place « on s'aperçut qu'il en fallait un ». Et à la reprise à Edouard 7 à nouveau tout a été modifié : ce qui avait été élaboré dans « l'étendue » pour Avignon venait ici « en profondeur ».<sup>2738</sup> Les circonstances gouvernent et Pignon comme d'autres affirme une nouvelle fois le fonctionnement pragmatique des praticiens du théâtre. Quant à la couleur, pour lui, elle n'a pas qu'un « rôle décoratif ». Elle possède sur le spectateur une forte « puissance d'action » de par sa qualité « émotive et expressive », sa « distribution » sur le plateau et le rôle qu'elle joue dans « la naissance d'espaces inventés ».<sup>2739</sup>

Toutefois, parvenir à un résultat heureux n'est pas toujours aisé. Vilar dit la difficulté de travailler avec le peintre, homme habitué à la solitude et plongé tout à coup « dans l'action et le bordel » du travail théâtral. Il arrive qu'une maquette de décor ne soit pas « une chose très précise ». Il est indispensable de le seconder, de mettre à ses côtés le constructeur car le peintre ignore les mesures, « il ne mètre pas ; »<sup>2740</sup> et veiller à ce que sa proposition ne vienne

---

<sup>2735</sup> L. Gischia *Arts* 7-7-1950.

<sup>2736</sup> Op.c. Bablet-Jacquot 155.

<sup>2737</sup> L. Gischia op.c. 17 et *Cinq peintres et le théâtre*, 80.

<sup>2738</sup> E. Pignon, op.c. 138.

<sup>2739</sup> E. Pignon, *Bref*, n° 17, 15-10-1957.

<sup>2740</sup> Op.c. Abadi.

pas « bouffer le spectacle ».<sup>2741</sup> Une difficulté d'une toute autre nature survient lorsque l'œuvre choisie n'intéresse pas le peintre. « Il y a des pièces où je n'ai rien à y foutre » avoue Gischia. Malgré son admiration pour Brecht, il tient à dissiper toute ambiguïté : « je ne voulais pas qu'il y ait confusion : du point de vue politique ». Pignon, lui était tout à fait indiqué pour faire *Mère Courage*, et « il l'a fait très bien ».<sup>2742</sup> Pignon précise qu'il disposait d'un « fond sans fond, un espace noir » sur lequel il « amène les couleurs ». Contrairement à celle du Berliner, *La Mère Courage* de Vilar se pare de couleurs éclatantes, de « haillons flamboyants ». Brecht voyait guerre et misère « tout en gris ». La guerre de Trente ans n'a pas besoin « d'un fond neutre pour se traîner » ; et « trop de réalité enlève de la réalité ». Chez Vilar l'œuvre « se métamorphose ».<sup>2743</sup>

D'après Gischia le peintre cherche à fournir au spectateur un certain nombre « d'éléments » et non pas « une image complète de l'illusion ». C'est au spectateur de les assembler et d'en réaliser « la totalité ». Ainsi le lieu « se reconstruit dans son esprit » et parvient à faire « son décor ». En aucune façon il ne doit être mis en état de « passivité » en recevant une image « imposée » par un décor « entièrement présent ». Le peintre doit toujours faire confiance à « l'imagination du public ».<sup>2744</sup> Gischia, Prassinou, Pignon, les peintres disent chacun à sa manière la concordance avec les vœux de Vilar.

### 7.2.2. *Le régisseur des éclairages*

Tel est le titre de la fonction octroyée par Vilar à Saveron. Très rapidement, grâce à ses compétences, celui-ci gagne la totale confiance du metteur en scène : « Pierre, tu te débrouilles ! »<sup>2745</sup> Et avec lui « c'était clair » : il participe « à la création » et assure le service de tous les spectacles.<sup>2746</sup> « Trois mille cinq cents représentations au TNP, je les ai toutes suivies » précise-t-il avant d'ajouter qu'il faut avoir la mise en scène « dans la tête ».<sup>2747</sup> Jamais Vilar n'a passé une nuit pour « régler les éclairages ». Le metteur en scène doit « laisser la liberté » et selon ses dires Vilar était de ceux qui ont « la souplesse » de faire confiance aux collaborateurs. Par la suite, on peut procéder à des modifications à la condition

---

<sup>2741</sup> Op.c. entretien Bablet 1960.

<sup>2742</sup> Op.c. L'Herne 44 - 5 passim.

<sup>2743</sup> E. Pignon op.c. 145 - 9 passim.

<sup>2744</sup> L. Gischia *Bref* n° 9, 15-11-1955. (cf catalogue de l'exposition Gischia, musée Borda Dax, juin 1997).

<sup>2745</sup> P. Saveron, entretien Avignon 15-7-1981.

<sup>2746</sup> P. Saveron, entretien *Travail théâtral* n° 31 avril-juin 1978, 94.

<sup>2747</sup> Cf 2745.

que le metteur en scène « sache ce qu'il veut », <sup>2748</sup> Gischia rappelle qu'une totale connivence s'est instaurée entre lui et Saveron. Les projecteurs « changent tout » - le sens des ombres, les couleurs - note le peintre. « Seul avec Saveron », quand ils procèdent aux réglages des lumières - « et c'était mieux quand Vilar n'y était pas » - un des « meilleurs souvenirs » du TNP pour Gischia. Venu des Folies-Bergère et de l'Olympia, « une bonne école », le régisseur des éclairages, homme « intelligent » a compris « Vilar tout de suite (...) Je me suis entendu admirablement avec lui ». <sup>2749</sup>

Saveron dit avoir été étonné par la qualité de la nuit avignonnaise. Alors qu'à la Cour d'Honneur il parvient à un excellent résultat avec une cinquantaine de projecteurs, quatre-vingts sont nécessaires pour obtenir le même effet à Chaillot. <sup>2750</sup> Vilar le remarque. Il le signale à Saveron : à propos du « Marivaux » il conviendrait de reconsidérer « notre façon de faire » à l'endroit de l'éclairage. Il voudrait obtenir « un éblouissement lumineux » tout en sachant qu'une trop grande intensité va « effacer les traits ». Et la balle est dans le camp du technicien : « à toi la réflexion et la recherche. Je t'écoute ». <sup>2751</sup>

A Avignon, l'alternance exige qu'on garde les mêmes équipements : *Le Prince de Hombourg*, *Richard 2*, *Lorenzaccio* se jouent « dans les mêmes éclairages ». C'est alors qu'intervient « la compréhension d'une mise en scène », loger un spectacle dans « un dispositif de réglage » préétabli. Avec les mêmes sources, il suffit de recomposer la conduite selon des niveaux et des angles « différents ». <sup>2752</sup> Par la suite à Chaillot Saveron dispose de deux séries de cent vingt projecteurs, ce qui assure deux spectacles en alternance et évite de régler chaque nuit. <sup>2753</sup>

Quelles fonctions sont dévolues à l'éclairage : Pour Vilar la lumière a pour but d'éclairer l'aire de jeu et l'interprète. Rien de plus. Il convient de laisser au music-hall et au cirque l'usage « immodéré des projecteurs, des casseroles et du mercure ». <sup>2754</sup>

La lumière éclaire l'interprète. « je m'accroche plus aux personnages qu'aux décors » précise Saveron qui complète : « je n'ai jamais éclairé un décor, mais des comédiens ». <sup>2755</sup> Les interprètes arrivent « du lointain », sortent progressivement de l'ombre. La lumière

---

<sup>2748</sup> Op.c. *Travail théâtral*, 94-96 passim.

<sup>2749</sup> L. Gischia, op.c. *L'Herne* 41-5 passim.

<sup>2750</sup> P. Saveron entretien 15-7-1981.

<sup>2751</sup> Note à Saveron, 8-12-1955. (Pour *Le Triomphe de l'amour*).

<sup>2752</sup> Op.c. *Travail théâtral*, 94-96 passim.

<sup>2753</sup> P. Saveron entretien 15-7-1981.

<sup>2754</sup> Op.c. *TT* 36.

<sup>2755</sup> P. Saveron, op.c. *Travail théâtral*, 95.

« les saisit » à la montée du plan incliné. Le mur du fond éclairé aurait « rapetissé » l'acteur qui peut paraître « très grand » si lui seul est capté par le faisceau.<sup>2756</sup> Il dit pratiquer une technique de « découpage du comédien », une façon de l'isoler, de le « faire vivre ». Plus il est cerné, plus il est grand et « plus on l'entend ». Grâce à la « concentration » de la lumière « l'œil et l'oreille vont ensemble ».<sup>2757</sup> Tout est chronométré pour que l'acteur arrive « dans la lumière » au moment même « d'attaquer son texte ».<sup>2758</sup>

Vilar souhaite l'utilisation de « caches et de « couleurs ». Saveron ne partage pas cette option. Il parvient à le convaincre et impose la lumière blanche avec le soutien de Gischia. Il s'en explique : les costumes des peintres sont très « colorés ». Placer une gélatine jaune sur un bleu ou un rouge donne un « résultat lamentable : vous obtenez du caca d'oie ». Les gélatines dénaturent totalement la polychromie signifiante des costumes. Aussi chez Saveron leur usage est rarissime : par exemple il utilise « un bleu de poursuite » pour la scène de somnambulisme du *Prince de Hombourg*.

Rarissime tout autant l'utilisation du plein feu. Avec les rhéostats à cinquante pour cent, « on crée l'atmosphère ». Son défaut majeur est « d'écraser » les visages. Au lieu de les aplatir, il convient au contraire de leur conférer du relief. Saveron crée celui-ci par des lumières croisées « d'intensités différentes, du genre trente pour cent jardin et soixante pour cent cour aux rhéostats. Il se sert encore de la technique du « gros plan » pour le monologue en isolant buste et visage de l'interprète à l'aide d'un faisceau « très resserré ».<sup>2759</sup> Pour ce faire, il emploie exclusivement des projecteurs à lentilles plan convexe qui offrent l'avantage de créer des zones de lumières « très précises » avec un « minimum de réverbération ».<sup>2760</sup> On retrouve l'art consommé de Saveron sur les visages, les corps, les nus appris au music-hall. « Et le moins d'effets possible » ajoute-t-il afin de ne pas disperser l'attention du public, pour que l'œuvre « soit claire ». Il constate qu'à présent on multiplie beaucoup trop les projecteurs, on en rajoute « sans cesse ». Il le déplore : ce faisant « on embrouille le spectacle »<sup>2761</sup> chez Vilar, ce n'est nullement « un problème d'argent », mais bien plutôt « un parti pris ».<sup>2762</sup>

---

<sup>2756</sup> P. Saveron in op.c. P. Puaux, 130.

<sup>2757</sup> P. Saveron, op.c. *Travail théâtral*, 95.

<sup>2758</sup> Cf 2756.

<sup>2759</sup> P. Saveron entretien 15-7-1981.

<sup>2760</sup> P. Saveron op.c. *Travail théâtral* 95-96-97 passim.

<sup>2761</sup> Cf 2760.

<sup>2762</sup> Cf 2759.



La lumière éclaire l'aire de jeu. Que ce soit à Chaillot ou sur les trois cents mètres carrés de la Cour d'Honneur, Vilar « n'utilisait pas toute la surface ».<sup>2763</sup> Il préférait disposer d'un « rayon de trois mètres et qu'on oublie tout le reste ».<sup>2764</sup> Multiplier projecteurs et lumières aurait pour conséquence d'éclairer un trop grand espace du plateau, « chose gênante et absurde pour les scènes d'intimité » qui demandent de délimiter une zone « la plus étroite possible ».<sup>2765</sup> Cette option convient parfaitement à Saveron partisan des « choses qui découpent et localisent ».<sup>2766</sup> Expert du fondu enchaîné, il invente le lieu par la lumière grâce à l'usage d'une « balance » d'éclairages : alors même qu'il shunte sur une sortie de scène, concomitamment il « monte » sur une autre partie du plateau à l'entrée des interprètes.<sup>2767</sup> Ce procédé a pour effet de soutenir le rythme et les tempos du spectacle. « L'électricité nous a beaucoup aidés » rappelle Vilar : elle permet des changements « rapides » et « crée les lieux ».<sup>2768</sup> Il ne veut localiser que les lieux et les comédiens, ce qui fait des mises en scène « extrêmement dépouillées » commente Saveron.<sup>2769</sup>

Comme lumière et musique « créent l'atmosphère » de l'œuvre « dès les premières secondes », ultime fonction de l'éclairage, il crée le décor, en particulier avec le costume à la manière d'un tableau. Et Vilar qui ne « considérerait pas la mise en scène comme du bronze »<sup>2770</sup> de décider à propos de la place d'un accessoire sur scène : « si Pierre dit que c'est là, c'est là qu'on le met ! »<sup>2771</sup> Saveron propose pour la forêt de *Don Juan* une technique dite « à l'allemande » : par pinceaux de lumière verticaux - « quatorze rayons lumineux » - il crée les colonnes de la futaie ; et avec « six rayons verticaux », il dessine les colonnes de marbre du tombeau du Commandeur.<sup>2772</sup> Pour la prison de *Richard 2* il utilise « un cône de lumière » avec système de grillage disposé devant les faisceaux ; « insensiblement » il agrandit le cône afin de ne pas « écraser le personnage » ; puis il « monte la lumière face » pour éclairer son visage. « On essayait, on bricolait, on fabriquait des trucs bien plus que maintenant » conclut Saveron.<sup>2773</sup> « Cette prison » où monologue Richard, « sans murailles, sans porte », Vilar

---

<sup>2763</sup> P. Saveron in op.c. P. Puaux 130.

<sup>2764</sup> P. Saveron op.c. *Travail théâtral* 95-96-97 passim.

<sup>2765</sup> Lettre à Amoyel 10-8-1951.

<sup>2766</sup> Cf 2764.

<sup>2767</sup> P. Saveron entretien 15-7-1981.

<sup>2768</sup> Op.c. Bablet-Jacquot 154.

<sup>2769</sup> P. Saveron, op.c. *Travail théâtral* 96.

<sup>2770</sup> Cf 2769.

<sup>2771</sup> Cf 2767.

<sup>2772</sup> Cf 2767.

<sup>2773</sup> Cf 2767.

confie qu'on a bien voulu « reconnaître qu'elle existait ». Et d'observer non sans quelque fierté que « ce sont là des victoires que l'on aime rappeler ».<sup>2774</sup>

Une tâche complexe, délicate, minutieuse pour le régisseur des éclairages : on ne note pas moins de huit cents manipulations au jeu d'orgue mentionnées dans le cahier de conduite de *Lorenzaccio*. Saveron n'est pas qu'un simple exécutant : « avec Vilar, nous ne sommes pas des pions ».<sup>2775</sup> Il participe dans son secteur propre à la création du spectacle et Vilar lui laisse une large initiative. Tout ceci avec sérieux, précision, esprit inventif, sens de la responsabilité ce qui, au vu de la complicité entre les deux hommes, n'exclut pas la facétie. Sûr des compétences de Saveron, un jour Vilar imagine pouvoir lui demander de reconstituer « une sorte de petit brouillard comme il y en a le matin sur la plage de Sète ». Réponse de Saveron : « oui, mais quel mois voulez-vous ? »<sup>2776</sup>

### 7.2.3. *Le régisseur de la musique*

« Pas d'intervention musicale ni avant ni pendant le spectacle » annonce Vilar à Jarre à propos de *Cinna*.<sup>2777</sup> Quelle part entend-il confier à la musique ? « Il y a musique si musique est nécessaire », telle est la réponse, une règle absolue. Il suffit de répertorier les cas de nécessité. L'utilisation de toute musique « sur le texte » est proscrite ; seulement « en liaison avec lui ».<sup>2778</sup> On pourrait faire référence ici à l'usage des chants révolutionnaires pour *La Mort de Danton* précédemment signalés. Elle peut tenir un rôle « d'ouverture » ou encore « de liaison » entre deux tableaux. On la retrouve aussi aux « seuls endroits » où le texte indique « formellement » sa présence, qu'il s'agisse d'une composition, d'une chanson, d'un divertissement musical.<sup>2779</sup> Pour *Arturo Ui*, Vilar reprend la musique du Berliner écrite par Hans Dieter Hosalla.

Selon Jarre, si la musique joue « un grand rôle » au TNP, elle le doit en particulier à l'absence du rideau : elle aide à « créer le silence » au début des actes. Elle « ouvre et ferme le spectacle » assurant ainsi en quelque sorte la fonction dudit rideau. Jarre distingue trois types de musique. Une musique « de divertissement » intervient entre les actes à la manière d'un « interlude ».<sup>2780</sup> On peut retenir le cas d'*Ubu*. Vilar veut qu'elle ait « essentiellement un rôle

---

<sup>2774</sup> *Diapoline*, 6 et op.c. Radio Canada.

<sup>2775</sup> P. Saveron, entretien 15-7-1981.

<sup>2776</sup> P. Saveron, op.c. P. Piaux 131.

<sup>2777</sup> CR2 n° 1, 19-5-1954.

<sup>2778</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2779</sup> Op.c. TT 36.

<sup>2780</sup> M. Jarre, *Bref* n° 1, déc. 1956. (Nouvelle série).

de lien », mettant un peu « d'ordre dans la diversité » causée par la structuration du spectacle à partir de trois œuvres de Jarry. L'enchaînement des scènes a été souligné par une musique qui « ouvre la scène et la présente ». Jarre propose comme exemple la polka qui annonce le passage au cours duquel Ubu « va se faire surprendre en Pologne ».<sup>2781</sup> Le second type est qualifié de « musique d'atmosphère ». Très brève, limitée à « quatre ou cinq mesures », elle est censée indiquer le « climat » de l'œuvre : les sonneries « florentines » des trompettes dispersées au haut des tours du Palais pour *Lorenzaccio* ; « les fanfares militaires allemandes » du *Prince de Hombourg*.<sup>2782</sup> La dernière catégorie « accompagne » les personnages « comme leur ombre » ; précise musicalement « leurs caractères, leurs sentiments ». Jarre retient ici le « cha cha cha » des magistrats ou « le tango du plumeau » d'*Ubu*. Comme Gischia à propos des costumes, Jarre s'inspire des interprètes. C'est à partir des personnages « tels que les ont vus les comédiens » - le jeu de Varte, de Wilson dans la pièce de Jarry - qu'il compose. La personnalité de l'acteur « infléchit le commentaire musical ». Et il ne craint pas d'affirmer que la musique du Prince de Hombourg « eût été autre » si le rôle n'avait pas été confié à Philipe. Il trouve là « une contingence » qui ne se refuse pas parce qu'elle est bien souvent d'une « aide incontestable ».<sup>2783</sup>

Enfin Jarre n'oublie jamais que Vilar est musicien. Un simple mot de celui-ci peut faire jaillir « une idée ». Ainsi à propos de *Don Juan* Vilar lui dit : la musique de la pièce, « c'est la musique du Commandeur ».<sup>2784</sup> Jarre se nourrit des remarques qui fusent lors de leurs conversations. Il dit y recueillir parfois une indication précieuse pour la composition.

---

<sup>2781</sup> M. Jarre, *Bref* n° 14, mars 1958.

<sup>2782</sup> M. Jarre, « Le décor sonore », *Arts-Spectacles*, juillet 1952. (*CMJV* n° 108 juillet 2009).

<sup>2783</sup> Cf 2781.

<sup>2784</sup> M. Jarre, *Bref* n° 1 déc. 1956.

### 7.3. Libertés et contraintes

Au même titre qu'à l'endroit du comédien, Vilar affirme et réaffirme la liberté pour les collaborateurs artistiques : « liberté de recherches, liberté d'invention » au maître des éclairages, au peintre, au constructeur.<sup>2785</sup> Il dit se refuser à « donner un ordre » à son constructeur ou à son compositeur, préfère répondre à leurs sollicitations par un « je ne sais pas ». Il applique cette formule afin de leur « laisser la liberté ».<sup>2786</sup> Il avait autour de lui poursuit-il « d'excellents spécialistes » dans leurs domaines respectifs, mais aussi des hommes qui, possédant « une culture générale » pouvaient de ce fait « se comprendre » : le peintre pense aux éclairages, l'éclairagiste n'oublie pas les costumes. Tout comme le régisseur de plateau, « un peu comédien, beaucoup machiniste », averti « de la chose électrique » et qui a aussi de la lecture et de la culture. « Contremaître du plateau », il assiste à toutes les répétitions afin d'assimiler « l'esprit de l'œuvre » ce qui l'autorise, les répétitions terminées, à « remettre la pièce en scène » si besoin est.<sup>2787</sup> Il en résulte une espèce « d'union sacrée ».<sup>2788</sup>

Et les témoignages sont unanimes concernant le sujet. De Gischia à Prassinos en passant par Jarre, Acquart, Jacno ou encore Saveron, tous affirment bénéficier de cette licence accordée à leur travail par Vilar : « il laissait toute liberté » ; « Vilar me laissait très libre » ; « la faculté » de Vilar de laisser une totale liberté était étonnante » ; « il faisait confiance » ; il laissait toute liberté aux peintres ».<sup>2789</sup> On n'en finirait pas de les répertorier.

Apparemment si généreusement accordée, cette liberté est-elle totale, absolue ? Certains indices permettent d'en douter. Ici, Vilar dit ne pas donner d'ordre « le premier jour » ; là, observe qu'il a « presque constamment » appliqué ce principe.<sup>2790</sup> Ces restrictions se vérifient. Pour *Ubu*, Lagrange voit ses projets lui revenir annotés par Vilar. Si certains donnent satisfaction, « un grand point d'interrogation décimait mon armée ».<sup>2791</sup> A refaire donc. Le cas est encore plus flagrant pour Gischia au sujet de *La Ville*. Parlant de Vilar, le peintre déclare : « je n'ai jamais eu de problème avec lui ».<sup>2792</sup> Voire... Vilar refuse son projet dans sa totalité : « ton arbre, ta balustrade, non, ce n'est pas ça ! » Une fois réalisés,

---

<sup>2785</sup> Op.c. TSP 257.

<sup>2786</sup> Op.c. Varda. (cf *Arts* 19-7-1961).

<sup>2787</sup> Op.c. TT 111-4 passim.

<sup>2788</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2789</sup> Cf op.c. *L'Herne* 46 ; *Bref* n° 1 déc1956 ; *Honneur à Vilar* 176 ; *Reconnaissance à J. Vilar* 33 et 38.

<sup>2790</sup> Op.c. Varda et Radio Canada.

<sup>2791</sup> J. Lagrange, note 9-6-1971. (*JVPLM* 203).

<sup>2792</sup> L. Gischia, op.c. *L'Herne* 46.

« ils seront affreux ! » Et « le mur », derrière la croix ? Non : « plutôt le champ illimité ». Quant aux croix, il ne les faut pas « monumentales comme tu les fais ». Et Vilar de s'interroger : « comment faire » dès lors qu'une nécessité « d'un certain réalisme s'impose ? » Trop réaliste, la proposition de Gischia ; mieux vaut penser « au symbolisme à l'état pur ».<sup>2793</sup> A refaire donc, ici aussi.

Lorsque l'ensemble des composantes de la réalisation sont passées en revue, comment les ajuster, leur conférer cohésion et cohérence ? Il reste à « construire ». Le metteur en scène va se livrer à un travail d'assemblage à la manière de l'orfèvre : monter et sertir le bijou. Il se métamorphose en « chef d'orchestre », devient un « ordonnateur » dont la tâche s'avère être bien plus complexe que celle de diriger les interprètes.<sup>2794</sup>

Vient un moment où la pièce gouverne, « commande à son tour » aux collaborateurs artistiques tout comme - nous l'avons observé précédemment - aux comédiens. L'œuvre du poète se montre « exigeante ». Il devient indispensable de découvrir ses « obscures contraintes », ses lois « strictes et inconnues » - auxquelles nous avons déjà fait allusion – et d'y répondre. Au nom de ces impératifs, elle réclame « une solution et non pas dix ». C'est sur ce seuil que prennent fin les libertés. Qu'elles soient d'ordre technique ou artistique, les restrictions ne sont pas du fait du metteur en scène, mais naissent bien de la pièce. « Cernés » par ses exigences, après le temps des recherches et autres « errements », tous doivent renoncer aux « inventions mirobolantes ». Chacun se retrouve « pieds et poings liés » et doit prêter allégeance. L'heure de voir toutes les composantes du spectacle « se marier obligatoirement » a sonné : « la liberté n'existe plus ».<sup>2795</sup> Et le metteur en scène devient l'officiant de la cérémonie, celui qui bénit l'union. Il recouvre la plénitude de sa fonction.

La Liberté, certes. Mais liberté jalousement surveillée qui exige le respect des lois.

---

<sup>2793</sup> Note à Gischia, 5-5-1955.

<sup>2794</sup> Les *Lettres françaises*, 31-8-1961 et op.c. Radio Canada.

<sup>2795</sup> Op.c. *TSP* 257-8 passim



## **Chapitre 8**

Mise en scène ou régie ?





« Disons le moins possible « mise en scène » si vous le voulez bien » propose Vilar dès 1946.<sup>2796</sup> Alors qu'en France du moins, le Landerneau théâtral est habitué à la formule « mise en scène de... », il doit s'accoutumer au cours des années cinquante à lire dans les documents présentant les spectacles d'Avignon ou de Chaillot la mention « régie de... ». Sans méconnaître la méfiance qu'il porte aux mots employés dans le domaine de la création, « des mots qui, comme tant d'autres en art n'ont aucune signification réelle », <sup>2797</sup> Vilar incite à un examen attentif de sa pensée à ce propos. C'est donc à partir de l'étude de ses textes qu'il convient de prendre l'exacte mesure de la chose. Existe-t-il à ses yeux synonymie entre le couple « régie/régisseur » et celui de « mise en scène/metteur en scène ? La question dès lors se trouverait ramenée à un simple jeu de mots. Ou au contraire ces termes désignent-ils deux manières différentes de conduire le travail scénique ? Toutefois, avant même de répondre à la question, il ne semble pas inutile de se livrer à quelques observations qui sont de nature à éclairer le débat et à mettre en évidence certaines nuances.

La première porte sur les formules utilisées par Vilar pour annoncer ses spectacles au fil des saisons. Dès les premiers, *La Danse de mort* en juillet 1943, *Césaire* et *Orage* en octobre de la même année, son premier *Don Juan* en 1944, les programmes annoncent « Réalisation de Jean Vilar ». Mais en 1947, l'affiche de la Semaine d'Art en Avignon mentionne pour les trois œuvres présentées « mise en scène ». Le terme « régie » n'apparaît pour la première fois qu'en 1951 à Avignon pour *Le Prince de Hombourg*. Mais dans *Bref*, journal des ATP devenu celui du TNP en décembre 1956, c'est encore « mise en scène » qui est employé pour annoncer *L'Etourdi* (n°3, mars 1955) ; *Marie Tudor* n° 7, 15-10-1955). Il faut attendre le n° 9 (décembre 1955) pour trouver « régie » à propos du *Triomphe de l'amour*. Dès lors c'est ce terme qui est systématiquement retenu dans tous les documents : *Bref*, affiches, programmes - qu'il s'agisse des spectacles signés par Vilar ou par ses collaborateurs. Il en sera de même pour les présentations lyriques.

On peut faire la même observation à l'étude des textes. Vilar use de trois formules : régie/régisseur ; mais aussi mise en scène/metteur en scène et réalisation/réalisateur. « Art de la scène » que l'on rencontre à plusieurs reprises serait à adjoindre à la liste. En fait « mise en scène », communément admise en France, est la première expression qui vient à l'esprit de Vilar pour des motifs de commodité quant il ne débat pas du problème au plan théorique. Il la prononce et l'écrit. C'est l'interprétation qu'il convient de donner à la citation qui ouvre ce chapitre.

---

<sup>2796</sup> Op.c. TT 44.

<sup>2797</sup> Op.c. TT 46.

En effet, et c'est là notre troisième observation, si la présence de termes différents laisse soupçonner une hésitation dans l'usage, la réflexion de Vilar à ce propos paraît pourtant précoce. Il la conduit durant la période 1945-1950, bien avant sa nomination au TNP. Tous les textes de ces années-là traitent peu ou prou de ce débat entre « régir » et « mettre en scène », et pas uniquement celui de 1945 au titre ô combien révélateur : « Assassinat du metteur en scène » - alors même que sa pratique et son expérience sont encore récentes et relativement modestes. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Les éléments de l'analyse conduite par Vilar à l'endroit des questions posées par la mise en scène sont essentiellement le fruit du long travail solitaire durant une dizaine d'années, travail que nous avons constaté. Lui-même ne dit pas différemment lorsqu'il évoque ses dettes à l'égard de ses aînés.

Ces quelques remarques faites, examinons les résultats de l'analyse des textes de Vilar selon trois étapes successives : qu'est-ce que « mettre en scène ? » Que désigne « mettre en scène » selon Vilar ? Dès lors, pourquoi récusait-il cette formule et lui préférait-il le terme « régir » ?

### 8.1. La mise en scène : définition

Ce premier point ne saurait constituer qu'un très bref rappel de repères connus de tous aujourd'hui, mais qui permettront d'introduire le point de vue de Vilar. L'apparition de la notion de « mise en scène » au sens actuel du terme est relativement récente. Elle ne date guère plus que d'un siècle. Jusqu'au début de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, le directeur du théâtre, le dramaturge, parfois un acteur confirmé, gouvernent l'organisation pratique de la représentation. Cette tâche, somme toute bien rudimentaire, consiste essentiellement à régler entrées et sorties des interprètes, à fixer la mise en place, c'est-à-dire l'occupation de l'espace scénique selon les grandes phases du déroulement de l'œuvre.

Au cours de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, apparaît peu à peu la notion de mise en scène. Les premiers effets semblent pouvoir être observés au cours des spectacles de la troupe du duc de Saxe-Meiningen et de leur ordonnateur Chroneck. Effets notés à la fois par Antoine et par Stanislavski.<sup>2798</sup> L'acception actuelle de metteur en scène prend son sens plein avec les travaux du Français puis du Russe dans les années 1890-1900. Dès lors le terme s'impose pour désigner une fonction nouvelle au théâtre, le travail de coordination de tous les éléments du spectacle, qui donne son sens à la représentation scénique. Nous avons évoqué la définition qu'en donne Antoine. Rappelons celle d'un autre praticien Copeau :

« L'ensemble des mouvements, des gestes, des attitudes ; l'accord des physionomies, des voix et des silences ; c'est la totalité du spectacle scénique émanant d'une pensée unique qui le conçoit, le règle et l'harmonise ». <sup>2799</sup>

L'expression employée par Copeau - « émanant d'une pensée unique » - met parfaitement l'accent sur cette fonction de coordinateur : le metteur en scène assure la maîtrise des moyens artistiques de la représentation. La double définition proposée par Veinstein permet de mesurer la finalité de la mise en scène :

« Dans une acception large le terme « mise en scène » désigne l'ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique et jeu des acteurs (...). Dans cette acception étroite, le terme désigne l'activité qui consiste dans l'agencement en un certain temps et un certain espace de jeu, des différents éléments d'interprétation scénique d'une œuvre dramatique ». <sup>2800</sup>

---

<sup>2798</sup> Cf la lettre adressée par Antoine à Sarcey en 1888, un an après la création du Théâtre-Libre, lettre dans laquelle le jeune metteur en scène relate au critique avec force détails les spectacles vus à Bruxelles.

<sup>2799</sup> J. Copeau, *Critiques d'un autre temps*, cité par A. Veinstein, op.c. 68.

<sup>2800</sup> A. Veinstein, op.c. 7.

Dès lors, dans la production française du moins, le terme « régisseur » s'emploiera ordinairement pour désigner le responsable « régisseur du plateau », « régisseur général », bras droit du metteur en scène qui a la charge de diriger l'ensemble des personnels techniques et de suivre les questions afférentes à la réalisation.

## 8.2. *La mise en scène selon Vilar*

Vilar se livre à une étude de la mise en scène de son apparition jusqu'à la seconde guerre mondiale. Cette approche historique identifie les phases successives par lesquelles elle se manifeste. Selon lui, c'est sous le Second Empire qu'elle apparaît et dès ses débuts elle se caractérise par un détournement de l'aspect artisanal et modeste du travail scénique. Par « le modelage », « l'illustration » ou encore « le découpage » de la toile peinte, elle atteint « un point majeur » inégalé depuis. L'excès naît essentiellement au plan de la scénographie. L'art de la scène emprisonne le spectacle dans une « boîte de convention » parfaitement close. Parce que le théâtre par bien des liens appartient « aux arts plastiques », cette « alcôve » se trouve sertie de tous « les prestiges milliflores », se soumet aux lois « sacro-saintes de la prospettiva » et s'asservit à « l'art industriel » de la machinerie. Nous sommes à l'ère du triomphe du réalisme appliqué à la scène par les dramaturges de la « sainte Trinité » selon le mot de Zola : Augier, Sardou, Dumas fils. A cette « dramaturgie engraisée » correspond un art monumental tout aussi « monstrueux ». Cet excessif souci de minutie, de « décoromanie » s'apparente à un authentique « mal du siècle ». Le plaisir de « jouer », de « voir jouer » change alors de « sens et de portée » et la mise en scène à « grand spectacle », méthode « aussi peu » française que possible, « naît et rayonne aussitôt » constate Vilar.<sup>2801</sup>

« Industrielle folie » des éclairages ; décors « réalistes et lourds » ; mécanique qui use de son pouvoir « jusqu'à la laideur » : cette obésité de la mise en scène prend un développement démesuré et ce au détriment de l'œuvre dramatique.<sup>2802</sup> Le spectacle se mue en cache-misère qui n'a pour objet que de faire « oublier le texte » afin de dissimuler au mieux « l'agonie de notre art » observe Vilar.<sup>2803</sup> Et il n'hésite pas à en appeler à Chamfort lequel, à la fin du XVIII<sup>ème</sup> dénonce déjà et les excès de jeu - contre lesquels luttent, nous l'avons observé, quelques tragédiens - et les excès de décoration en ces termes : « vains spectacles », aussi « puérils que pompeux » ; ressources du décorateur qui « suppléent à « la stérilité des poètes ». <sup>2804</sup> Voici comment l'art scénique « tend à rejeter de son aire le poète » conclut Vilar.<sup>2801</sup>

Survient la seconde phase avec l'entrée en scène d'Antoine. « Le grand Antoine », lui qui a osé s'attaquer aux « conventions » de son temps nées durant la période précédente en

---

<sup>2801</sup> Op.c. *TT* 9 à 14 passim.

<sup>2802</sup> Op.c. *TT* 18-19.

<sup>2803</sup> Note, sd *MM* 158.

<sup>2804</sup> Cité in op.c. *TSP* 452.

créant un théâtre « libre », et a lutté contre elles, constate Vilar.<sup>2805</sup> Que la première révolte théâtrale « depuis *Le Cid* » ait été l'œuvre d'un employé du gaz reste un fait « significatif ».<sup>2806</sup> Il n'est pas superflu de noter que la mise en scène naît en France avec lui dans une période où triomphe l'esthétique naturaliste. Les réserves exprimées par Vilar à propos de cette façon d'envisager la réalisation scénique se comprennent, en partie du moins, par cette concomitance d'ordre historique.

Adeptes des principes de Zola, théoriciens du Naturalisme au théâtre, voici qu'à son tour Antoine « clôt aussi la boîte ».<sup>2807</sup> Sa « tranche de vie », sa scène « encombrée » de « vraies » tables sur lesquelles il dispose de « vrais » litres de vin seraient « insupportables aujourd'hui ».<sup>2808</sup> Cette performance d'Antoine « scrupuleuse jusqu'à l'absurde » nie « sept siècles et demi de théâtre de tréteaux français ».<sup>2809</sup> Sur ce point, la condamnation et le refus de Vilar sont définitifs. Ce qu'il sait de « l'œuvre réalisée à la scène » par Antoine et par Gémier le laisse « insensible » et même « hostile ».<sup>2810</sup>

Mais ce que Vilar ne sait pas à l'heure où il écrit ces lignes, c'est que depuis une vingtaine d'années, Antoine lui-même a fait son autocritique et a condamné la formule naturaliste : « Les Ballets russes ont bouleversé toutes nos conceptions. Nous avons exagéré notre souci de réalisme ».<sup>2811</sup> Tout ce qui « procède de la formule naturaliste » lui apparaît quelques années plus tard « bien secondaire » et occupe « beaucoup trop de place ». Et de déplorer la multiplication sur les scènes parisiennes des salles à manger « modestes », des petites boutiques, tous ces « milieux banaux » encadrant la vie de ces « humbles êtres » (...) tout ceci paraît « à présent fatigant et un peu puéril ».<sup>2812</sup>

A ce propos, ouvrons une parenthèse afin d'examiner ce que Vilar pense et dit des spectacles vus en URSS au cours de la tournée du TNP en septembre-octobre 1956. Il mesure la supériorité du Bolchoï sur le Palais Garnier, la Scala : opéra « magnifiquement joué, magnifiquement chanté ». Malheureusement encadré par un réalisme « richissime, rutilant ». En un mot, « du Jusseaume ». Il en conclut que les Soviétiques ont un besoin urgent d'une « bonne révolution théâtrale », d'une « implacable purge ».<sup>2813</sup> Retour d'URSS, Hixie fait son

---

<sup>2805</sup> Op.c. *Doc 61*, n° 11.

<sup>2806</sup> Op.c. *TT 15*.

<sup>2807</sup> Op.c. *TT 17*.

<sup>2808</sup> Cf 2805.

<sup>2809</sup> Cf 2807.

<sup>2810</sup> Op.c. *TT 41*.

<sup>2811</sup> A. Antoine, « La mise en scène », conférence, 1922.

<sup>2812</sup> A. Antoine, *L'Information* 20-8-1928.

<sup>2813</sup> *Mo Moscou* 19-9-1956.

rapport à Côme en insistant « sans pitié sur l'académisme » de tous les spectacles auxquels il a assisté.<sup>2814</sup> Vilar avoue avoir buté sur « le vérisme du style ». Il a fait part de sa pensée aux metteurs en scène soviétiques : « le vérisme du jeu et de la décoration » stoppe l'essor de leur théâtre.<sup>2815</sup>

Il lui semble que la façon de jouer et de mettre en scène au TNP « fut soigneusement étudiée » ; que l'absence de décors « fut non seulement admise, mais comprise par tous ».<sup>2816</sup> Et il veut croire qu'il « n'est pas impossible » que cet exemple soit « déterminant à l'avenir », qu'il fasse « office de catalyseur ».<sup>2817</sup> Il se montre plus affirmatif encore, persuadé et « particulièrement heureux » que le style TNP « ait convaincu » les Soviétiques de « l'inutilité du réalisme sur scène ».<sup>2818</sup> Risquons l'hypothèse qu'à cette époque du moins Vilar se berce d'illusions quant aux effets produits par le TNP en ce domaine en URSS. Il nous paraît bien plus réaliste - sans jeu de mots - de lui accorder du crédit, lorsque quelques mois plus tard, il constate que le réalisme « continue » ici ou là, qu'il a « la peau dure ». A la manière d'un « phénix diabolique » il renaît de ses cendres.<sup>2819</sup> Parenthèse fermée.

Condamnation donc de la mise en scène engraisée, condamnation de la mise en scène réaliste - dont nous avons vu le retour déploré par Vilar dans les années d'après guerre avec la dramaturgie américaine - mais aussi condamnation des diverses formules qui ont « succédé » à Antoine et ont « combattu » sa proposition. Contentons-nous de les rappeler succinctement, certaines d'entre elles ayant été précédemment présentées.

En tout premier lieu, il s'agit des différents projets désignés par l'appellation « théâtre total » directement inspirés de « l'œuvre d'art globale » de Wagner. Celui-ci entend opérer une fusion entre les différents arts qui composent le spectacle : la danse, la musique, la poésie, « trois sœurs nées avec le monde », par nature « inséparables ».<sup>2820</sup> L'idéal du symbolisme consiste à opérer une synthèse de tous les arts et au théâtre cette « totalité » se construit au détriment du texte, lequel perd de la sorte son hégémonie. Pavis note que des « correspondances de type baudelairien régissent les différents arts de la scène ».<sup>2821</sup>

---

<sup>2814</sup> CHR 308.

<sup>2815</sup> CR3, nov. 1956, texte pour *France-URSS*. (TSP 194).

<sup>2816</sup> *Bref* n° 17, 15-10-1956.

<sup>2817</sup> CR3, nov. 1956, texte pour *France-URSS*. (TSP 194).

<sup>2818</sup> Texte de Moscou pour *France-Soir*, CR3 n° 229 sept. 1956.

<sup>2819</sup> *Arts* 3-4-1957. (TSP 218).

<sup>2820</sup> R. Wagner cité par P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 189.

<sup>2821</sup> P. Pavis, op.c. 189.

Il faudrait rappeler les propositions d'Appia qui avance que seule la musique, parce qu'elle exprime « la durée de la vie intérieure » constitue l'élément qui va réaliser la fusion des arts, et qu'il faut bannir le théâtre accordant au texte la prééminence.<sup>2822</sup> Evoquer encore Craig qui propose un théâtre limité au spectacle. Il s'agit de réaffirmer l'autonomie de celui-ci qui naît du mouvement et non du texte.<sup>2823</sup>

On sait enfin que ce souci de « théâtre total » court tout au long de la théorie développée par Artaud, lequel entend « remettre au jour » l'idée de « spectacle intégral » sans qu'à aucun instant le théâtre se confonde avec « la musique, la pantomime ou la danse, ni surtout avec la littérature » ;<sup>2824</sup> pour lui, il devient « urgent de renoncer à la superstition du texte ».<sup>2825</sup> Un art de la mise en scène » qui se manifeste également en France durant les années 1920-1930 à travers les spectacles venus de l'étranger - URSS et Allemagne essentiellement - et dont nous avons traité précédemment.

Si l'on se fie à Vildrac, les hommes du Cartel eux-mêmes ne seraient pas insensibles à certaines sirènes : Copeau et les quatre « donnent beaucoup trop d'importance à des théories de mise en scène ».<sup>2826</sup> Observation identique sous la plume du critique Antoine à leur propos. Il craint que des « préoccupations trop exclusives de mise en scène » ne les conduisent à prodiguer le meilleur de leur savoir faire « à des travaux en réalité secondaires ».<sup>2827</sup> Vilar va dans ce sens qui note quelques risques de raffinement de la part de ses aînés :

« On étonnerait certains de nos anciens qui furent pauvres, en leur disant que leurs réalisations appartiennent cependant à un art raffiné du spectacle. En effet, ils empruntent souvent (...) à l'architecture, sculpture, décoration, cinématographe, musique, haute couture... l'appoint le plus subtil de leur pratique ».<sup>2828</sup>

Sans nul doute allusions en particulier au « parisianisme » des décors de Bérard, « génie boulevardier du costume »<sup>2829</sup> ; à certaines réalisations de Baty qualifié parfois de « montreur d'images ». Un fait s'impose à lui : « Quand on commence à vouloir faire du beau (...) ou du style, c'est mauvais. L'utile et le strictement utile est toujours beau ».<sup>2830</sup> Il n'hésite pas à prendre le contre-pied de tous ceux qui à la suite de Gautier persistent à

---

<sup>2822</sup> A. Appia, *L'Oeuvre d'art vivant* 35-52-83 passim.

<sup>2823</sup> G. Craig, *De l'art du théâtre*, 105.

<sup>2824</sup> A. Artaud, op.c. 160.

<sup>2825</sup> A. Artaud, op.c. 187.

<sup>2826</sup> C. Vildrac, *Comœdia* 13-7-1923.

<sup>2827</sup> A. Antoine, *L'Information* 27-3-1922.

<sup>2828</sup> Op.c. *TT* 42-3.

<sup>2829</sup> J. Vilar cité in J. de Jomaron, *Le Théâtre en France*, 745.

<sup>2830</sup> *Mo* 19-9-1955.



affirmer comme le héraut de l'Art pour l'art dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin* que « tout ce qui est utile est laid » et qu'il n'y a de « vraiment beau que ce qui ne sert à rien ».

Pavis note que des théoriciens « aussi divers que Meyerhold ou Brecht » réclament la « rethéâtralisation » du théâtre, à savoir la « perception de la scène comme lieu du jeu et de l'artifice » ce qui, par voie de conséquence constitue un « rétablissement de la vérité théâtrale ».<sup>2831</sup> Autre forme excessive du traitement théâtral ; autre condamnation sans appel de la part de Vilar qui se déclare être opposé à toutes les mises en scène dont « la tendance » est, selon « un mot affreux (...) la rethéâtralisation du théâtre ».<sup>2832</sup>

Voilà déployé l'éventail des différentes manifestations de la notion de « mise en scène » répertorié par Vilar. Quelles qu'elles soient, elles ont pour caractère commun l'excès - rendu possible parfois, comme nous l'avons constaté, par la désertion des dramaturges. Elles s'arrogent des droits inacceptables à ses yeux, comme celui de minorer la part du texte - voire de prétendre l'exclure - et par voie de conséquence celle de l'acteur. Elles ne sauraient avoir la faveur de Vilar car, ce faisant, elles portent atteinte aux deux composantes qui constituent l'essence du théâtre. Ou encore celui tout aussi grave d'alourdir la représentation par mille procédés. « Gardons-nous » poursuit-il du « théâtre-music-hall ».<sup>2833</sup>

A la question de savoir s'il existe en France une « nouvelle école de mise en scène », Vilar répond sans la moindre hésitation : « non ! Et c'est tant mieux ».<sup>2834</sup> Ce qu'il faut voir disparaître au plus tôt, c'est précisément cet « art de la mise en scène » considéré comme « une fin » et dont Craig, entre autres, « fut l'apologiste »<sup>2835</sup> Autant de manifestations de péchés de « mise en scène » : péchés inavoués, donc péchés non pardonnés par notre censeur.

---

<sup>2831</sup> P. Pavis op.c. entrée « Rethéâtralisation » 409.

<sup>2832</sup> Op.c. *TT* 42.

<sup>2833</sup> Op.c. *TT* 28.

<sup>2834</sup> Op.c. *TT* 40.

<sup>2835</sup> Cf 2834.

### 8.3. Vilar régisseur

Quel sens Vilar entend-il accorder au terme « régie » ? Faut-il donner un réel crédit aux diverses interprétations que certains parfois ont cru pouvoir avancer ? Ainsi par exemple l'hypothèse selon laquelle une fois reconnu, Vilar aurait élu « régie » par allusion au fait que son maître Dullin n'avait vu en lui qu'un garçon tout juste apte à n'être qu'un second régisseur de plateau, un collaborateur obscur cantonné dans ce rôle de tâcheron dont il ne s'échappait très épisodiquement que pour de furtives apparitions sur scène afin d'y camper quelques silhouettes. Ou encore l'explication née du fait qu'à compter de 1951, Vilar aurait choisi ce mot en pensant ironiquement au cahier des charges qui liait le directeur du TNP aux Pouvoirs publics par un contrat juridique de « régie libre » faisant de lui un administrateur « libre » à ses risques et périls. Malice donc ? Qui est habitué au commerce des textes de Vilar sait que le bonhomme n'en manque certes pas. Mais ces hypothèses nous paraissent pour le moins anecdotiques et un brin fantaisistes. Vilar a des raisons autrement plus sérieuses pour opter pour « régie ».

Fait-il y voir, comme il semble l'accréditer lui-même, une simple annexion de la formule en usage dans d'autres pays européens ? « Le mot régisseur qu'emploient les Allemands et je crois les Anglais » écrit-il, lui paraît « plus juste ».<sup>2836</sup> Il ne cède pas à un simple effet d'exotisme comme le montrent d'autres textes.

Animateur ou metteur en scène, « aucun de ces deux mots n'est exact » dit-il en 1949 ; « régisseur » lui semble préférable.<sup>2837</sup> In fine c'est ce terme qu'il finit par adopter. Il a cerné l'adversaire : le metteur en scène, ce « thaumaturge égocentrique ».<sup>2838</sup> A quoi peut bien servir ce « petit monstre » ?<sup>2839</sup>

Vilar part d'une série de constats précédemment évoqués. D'Antoine au Cartel, la mise en scène française a vécu son Siècle d'Or. Ces aînés restent inégalables. On ne pourrait que les imiter. Il devient nécessaire de faire autrement : réagir, donc régir. A la vérité un art « traditionnel » s'est perdu, un art « naïf » - celui que Lope qualifie de théâtre du « vulgo necio »,<sup>2840</sup> du public populaire - qu'il faut retrouver :<sup>2841</sup> celui de l'amphithéâtre antique, du « Parvis » à ciel ouvert, du tréteau du Corral du Siècle d'Or... autrement dit, le théâtre de La Tradition. Entre « le réalisme d'Antoine » et les « conventions théâtrales de ceux qui l'ont

---

<sup>2836</sup> Op.c. *TT* 46.

<sup>2837</sup> Op.c. *TSP* 45.

<sup>2838</sup> Op.c. *TSP* 295.

<sup>2839</sup> Op.c. *TSP* 256.

<sup>2840</sup> Lope de Vega, op.c.

<sup>2841</sup> Op.c. *TT* 13.

suivi et combattu », il reste la place pour un théâtre aux « effets simples, sans intentions, familiers à tous ». <sup>2842</sup> La voix est étroite. Retrouvons en les traces.

Bien des éléments qui définissent la notion de régie ont été évoqués de manière implicite au cours des chapitres précédents. Il suffit de les inventorier et de les compléter. Le premier ressortit au texte. Le régisseur est au service d'un autre, le poète. Régir, c'est affirmer la soumission de la réalisation à la dramaturgie. Le régisseur doit s'en tenir à elle, aux indications dont elle est porteuse et à elles seules. Il gère, il fait fructifier le bien d'autrui au mieux des intérêts de celui-ci. Il se refuse à léser le propriétaire. Il ne s'approprie pas son patrimoine, ne le détourne pas, ne s'en sert pas, à la manière d'un parasite, pour nourrir sa propre création. Il se définit donc par ces vertus : respect ; humilité. A contrario du metteur en scène démiurge. En corollaire, lorsque le régisseur rend sa liberté à l'interprète, il s'offre une arme pour « assassiner » l'adversaire, faisant de l'acteur un serviant du poète soumis à la sobriété. <sup>2843</sup>

Le second élément qui définit la régie concerne le traitement de l'espace. Au lieu de le valoriser, de l'embellir, le régisseur ne doit en aucun cas « l'exploiter », mais bien au contraire « le mépriser, l'ignorer ». <sup>2844</sup> Il s'ensuit l'usage minimaliste du décor, de l'accessoire, de l'ensemble des arts mineurs. Vilar dit avoir pris « l'éloquence décorative », le jeu « abusif » du comédien, la « truquerie à la Bérard » pour leur tordre le cou. Il fait du théâtre pour lui rendre « son aridité, sa sécheresse » et ce faisant « son efficacité ». <sup>2845</sup> Il n'a de cesse de réitérer, de marteler ce principe. <sup>2846</sup> A quelle fin ? Tout faire pour rendre l'œuvre « claire, lisible », lui conférer un sens « accessible à tous » ; mais sans aucune confusion : « clarté » ne signifiant nullement « simplisme ». <sup>2847</sup>

Lorsque Pavis écrit que l'allemand a conservé « régisseur, régie » pour « metteur en scène, mise en scène », tandis que le français recourt parfois à ce terme pour « désigner le metteur en scène : ainsi Vilar », <sup>2848</sup> il laisse supposer que pour Vilar les deux termes seraient synonymes. Il n'en est rien. Et lorsque Dort juge que « régisseur ou metteur en scène, ce n'est là qu'un jeu de vocabulaire », il commet une erreur d'appréciation démentie par les textes de

---

<sup>2842</sup> Op.c. *TT* 42.

<sup>2843</sup> Op.c. *TSP* 256.

<sup>2844</sup> Op.c. *TT* 27.

<sup>2845</sup> Op.c. *TSP* 251.

<sup>2846</sup> Cf op.c. (*TSP* 54 ; A. Varda ; Radio Canada.)

<sup>2847</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2848</sup> P. Pavis, op.c. entrée « Régie, 337 ».

Vilar.<sup>2849</sup> Régie et mise en scène ne sont pas synonymes dans l'esprit de celui-ci, mais bien plutôt antinomiques, même s'il lui arrive d'en user indifféremment. Certes, les deux termes désignent le travail spécifique dont le but est de passer de l'œuvre écrite à la réalisation scénique ou selon sa propre formule de « l'écrit à l'agi ». Mais ils désignent deux chemins non seulement différents mais aussi contraires pour y parvenir. Régie et mise en scène s'opposent par la méthode, le résultat, la finalité et ce, à partir de présupposés qui s'excluent.

Du point de vue de Vilar s'entend, mettre en scène consiste à additionner, à multiplier ; régir se résume à soustraire. Mettre en scène est frappé du sceau de l'excès. Excès né d'un comportement de vassalité devant une réalité que l'on s'ingénie à reproduire dans son moindre détail ; excès dû à la transgression d'interdits qui conduit à affirmer la désobéissance au texte. Le metteur en scène devient une sorte de docteur Faust qui aurait vendu son âme au démon de la création. A contrario, régir se détermine par le principe d'économie. Economie stricte des moyens mis en œuvre pour redonner au texte sa prééminence. Le régisseur a pour souci le retour à l'épure, à la matrice de la Tradition.

Une manière autre de gouverner le spectacle, c'est cela la régie. Au chevet de la réalisation frappée d'obésité pour cause de mise en scène, le médecin Vilar prescrit une cure d'amaigrissement et de remise en forme dont la thérapie se nomme régie. Antidote à la mise en scène, la régie c'est la thalassothérapie appliquée à la représentation.

---

<sup>2849</sup> B. Dort « La contradiction de Vilar » *Travail théâtral*, automne 1971, n° 5, 94.

## *Eléments de conclusion*

Quels enseignements retenir des différentes approches du répertoire de Vilar ? D'abord, le fait de revendiquer des œuvres une qualité littéraire certaine. Mais ce n'est pas là une spécificité de Vilar. En ce domaine nous nous sommes aperçu qu'il s'inscrit dans une continuité et une tradition de metteurs en scène français d'Antoine au Cartel. Sans doute peut-on relever quelques entorses à ce principe, mais c'est là un phénomène quasiment inévitable dans toute carrière d'un praticien. En ce point on est même en droit de considérer qu'il a plutôt mieux réussi que certains de ses aînés.

A propos de la répartition entre œR et œN, nous avons constaté deux ensembles qui offrent deux photographies opposées. Hors TNP, les œN dominent, bien que légèrement ; la période TNP voit les œR l'emporter. Dans le premier cas, Vilar pratique un théâtre de laboratoire, « d'essai » disait Antoine, et ce dans une perspective de découverte et de promotion de jeunes auteurs. Au TNP il s'adresse à un public nouveau, sans nul doute moins réceptif à l'égard des dramaturgies avant-gardistes. On relève à propos des œR une identité de vue entre Vilar et certains de ses prédécesseurs, plus précisément avec Copeau et Dullin, les deux réalisateurs du Cartel qui ont accordé une place importante à cette catégorie d'ouvrages. Copeau voit dans ces œuvres « une leçon vigoureuse pour ceux qui écrivent le théâtre d'aujourd'hui et pour ceux qui l'interprètent ».<sup>2850</sup> Selon Dullin les auteurs des œR sont « les maîtres » et il sent « plus d'affinité » entre le théâtre élisabéthain et « [son] époque » qu'entre son époque et « la plupart des œuvres dramatiques modernes ».<sup>2851</sup> Tant qu'il ne percevra pas dans le théâtre moderne « ce que l'on est en droit d'attendre de l'art dramatique », il est bien résolu à présenter « des chefs-d'œuvre du passé ».<sup>2852</sup>

Nous avons exposé les raisons de Vilar qui l'ont conduit au TNP à accorder la préférence aux œR dès lors que « tous les grands auteurs du passé se sont occupés des affaires de la cité »,<sup>2853</sup> ce que les contemporains ne font pas, sauf exception. Il prétend que « directeur d'un autre théâtre que le TNP », il aurait « choisi les mêmes œuvres ».<sup>2854</sup> Nous serions moins catégorique. Certes, en 1957 l'heure de la radicalisation du répertoire politique n'a pas encore sonné ; toutefois à cette date il a déjà pris la mesure et le poids d'un public populaire sur ses choix. In fine, chez Vilar les œR sont majoritaires, c'est un fait

---

<sup>2850</sup> J. Copeau, *Critiques d'un autre temps*, 233-4.

<sup>2851</sup> C. Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, 83.

<sup>2852</sup> C. Dullin cité par M. Surel-Tupin, *Charles Dullin*, 134.

<sup>2853</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2854</sup> Rencontre avec des metteurs en scène brésiliens, 1957.

indéniable. On l'a accusé d'avoir négligé, oublié les œN. Il y a là un pas qu'il faut s'interdire de franchir, car c'est une contre-vérité qui ne résiste pas aux faits : selon la fourchette considérée - cinquante-trois ou soixante-quinze réalisations - les œN atteignent 42 à 44% du total. Il est temps de mettre un terme à ce méchant procès.

Christiane Minazzoli affirme que Vilar arrêta le choix des « pièces par rapport à une actualité politique ».<sup>2855</sup> D'aucuns ont rendu compte de ses programmations par le biais du chiasme « une politique du répertoire, un répertoire politique ». Guy Leclerc va dans le même sens : totalisant vingt-six œuvres qu'il répertorie d'après les thèmes « guerre, totalitarisme, tyrannie, capitalisme, fascisme »... Il en conclut qu'elles constituent une « dramaturgie de l'histoire ».<sup>2856</sup> Vilar lui-même abonde dans cette analyse quand il rappelle avoir créé un théâtre « par rapport à la société de 1951 à 1963 », tentant ainsi de « la comprendre, d'analyser ses erreurs et ses crimes ».<sup>2857</sup> Mais il note ceci a posteriori, dans une période où il est de plus en plus sensibilisé aux faits politiques. Toutes ces observations sont partiellement fondées. Dès les débuts du TNP, inscrire dans la programmation « le nazi *Hombourg* et le communiste *Courage* » revient à « accepter les contradictions de ce temps » et donc d'être « l'interprète » de celui-ci écrit Vilar.<sup>2858</sup> Elles deviennent incontestables durant les ultimes années du TNP, plus précisément les trois saisons de 1960 à 1963. On assiste alors à ce que nous nommerons une radicalisation du répertoire de Vilar en faveur des problèmes de la cité : pas moins d'une dizaine d'œuvres sur ce thème. La note de 1961 confirme ce souci ; les sujets avancés sont : guerre, paix, argent, justice... Et on trouve dans la liste de pièces *La Paix*, *La Guerre de Troie*, *L'Alcade de Zalamea*.<sup>2859</sup> En exprimant « les soucis contemporains » Vilar confie avoir « parcouru beaucoup de chemin » par rapport aux années précédentes.<sup>2860</sup> Il constate qu'il a fallu que « les choses se soient crispées » pour qu'à son tour « il se considère impliqué » dans la vie publique.<sup>2861</sup> Mais il ne faut pas pour autant le croire quand il affirme qu'en présentant *La Paix* ou *L'Alcade de Zalamea*, il réalise le théâtre que « le TNP peut présenter aujourd'hui ». Et c'est « le seul ».<sup>2864</sup> Le « seul » ? Non. Dans le même temps, il ne sacrifie ni le thème de l'amour, pas plus que celui du divertissement,

---

<sup>2855</sup> C. Minazzoli, *Télérama* n° 2158, 22-5-1991, 36.

<sup>2856</sup> G. Leclerc, *Le TNP de Jean Vilar*, 148.

<sup>2857</sup> *Mémento*, 15-10-1970.

<sup>2858</sup> Op.c. 1952. (TSP 161).

<sup>2859</sup> « Recherche de pièces 1961-62 », note Pentecôte 1961.

<sup>2860</sup> *Arts*, 12-04-1961.

<sup>2861</sup> *L'Express*, 1-2-1962.

comme son propos pourrait l'accréditer. Il suffit pour s'en convaincre de vérifier les programmations des trois dernières saisons.<sup>2862</sup>

La suggestion de Vilar d'inviter à dresser une typologie de son répertoire - même si, comme toute classification, elle a ses propres limites - a le mérite de mettre en lumière la diversité des œuvres présentées. Elle souligne aussi une évolution dudit répertoire. En fait trop souvent les observateurs réduisent le travail de Vilar au seul TNP. Pour partiellement fondées qu'elles soient, les conclusions qu'ils en tirent sont incomplètes et par trop réductrices dès lors que l'on prend en considération la totalité de sa pratique.

L'examen de la réalisation suscite quelques remarques. On n'échappe pas toujours aux préjugés et il est bon de les corriger lorsque la réalité les dément. Ainsi une connaissance superficielle, une image reçue, la découverte de manifestations réitérées d'un esprit tatillon pouvaient accréditer l'hypothèse d'une direction d'acteur stricte, rigoureuse, prégnante. Pour surprenante que soit la chose, le fait est avéré : même si la fonction ne doit exclure le rôle d'ordonnateur du spectacle, Vilar se présente comme un régisseur non directif.

Lorsqu'il énonce des principes tels que nudité, sécheresse, aridité, dépouillement – mais ce dernier terme « n'est pas très heureux »<sup>2863</sup> - on serait tenté d'affirmer que son tréteau constitue le degré zéro de la scénographie. N'allons pas trop vite en besogne : il ne suffit pas d'écrire « plateau nu » pour que tout soit définitivement acquis. Si ses vastes scènes lui créent des contraintes, Vilar sait s'adapter. Respectueux de l'œuvre, il ne fait jamais montre d'esprit de système. Exige-t-elle un décor ? Décor il y a, et quelques scénographies retrouvent des formes plus traditionnelles. Vilar est un pragmatique.

Contrairement à la mise en scène, sa régie réduit les excès des arts mineurs comme peau de chagrin, puisque Vilar est persuadé que le décor n'a souvent pour fonction que celle de combler « le néant des interprétations » ou « le vide du sujet ».<sup>2864</sup> Il décrète l'élimination de « tous les moyens d'expression » étrangers aux lois « pures et spartiates » de la scène.<sup>2865</sup> Il entend imposer une régie qui « n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les œuvres ».<sup>2866</sup> En facilitant la lisibilité de la représentation, elle n'a pour seul but que « l'efficacité », celle d'offrir « le pain et le sel de la connaissance ».<sup>2867</sup> Dès lors, face à cette nudité, le spectateur

---

<sup>2862</sup> Cf Chronologie des spectacles présentés par Jean Vilar.

<sup>2863</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2864</sup> *Mo*, Week-end Noël, 1954, 177.

<sup>2865</sup> Op.c. *TT* 36.

<sup>2866</sup> Op.c. *TSP* 241.

<sup>2867</sup> Op.c. *TSP* 251.

serait moins celui qui voit que celui écoute – à la manière del oyente du Siècle d’or<sup>2868</sup> - qui écoute les mots qui nourrissent son imagination. Elle gouverne, cette régie un art du suggéré, du non montré. Hors de toutes fioritures, en définissant le travail scénique comme il nous a été donné de le mesurer, Vilar se retrouve fort bien dans l’appréciation de Hegel :

« Du fait que l’art du théâtre se borne à la récitation,  
à la mimique et à l’action, c’est la parole poétique  
qui reste l’élément déterminant et dominant ».<sup>2869</sup>

Régir consiste à revenir à la tradition perdue, à un état premier, primitif du théâtre, état détourné par la mise en scène que Vilar sacrifie sur l’autel de l’austérité : « je n’ai fait que revenir aux sources (...) grecques et élisabéthaines ».<sup>2870</sup>

Une régie obéissant à un certain rituel, comme un cérémonial. Il suffit de se remémorer ces musiques d’attaque dans le noir ; ces entrées et sorties simultanées, d’un lieu qui apparaît alors même qu’un autre s’efface ; les acteurs qui surgissent de l’obscurité – on marche fort dans les réalisations de Vilar avant de se figer dans la lumière – et naissent les personnages par la grâce de l’éclairage et du costume du peintre... « Avant Vilar » constate Vitez, « nous ne savions pas lire l’espace nu », un espace dans lequel les comédiens sont « seuls porteurs des signes du spectacle », avant de conclure que le théâtre de Vilar était fait « avec de la nuit (...) une révolution ».<sup>2871</sup>

Mais les phases pour parvenir à un tel résultat restent souvent « énigmatiques » aux dires de Vilar, en tous cas pas toujours dans la maîtrise absolue et la clarté totale. Sinon, comment expliquer que les « meilleures » de ses mises en scène soient des « réponses » à des thèmes « déjà compliquées ou trop riches ! ». Et il donne en exemples *Meurtre dans la cathédrale*, *Henri 4*, *Don Juan*, *La Mort de Danton*. « C’est dans la confusion, dans la rapidité extrême (...) que j’ai réalisé ces travaux ». Il en conclut que l’intelligence de l’artiste nécessite des « démons » sans lesquels « nous ne ferions que des créations banales ».<sup>2872</sup>

Un autre point à souligner touche à un risque majeur qui menace le spectacle de façon pérenne et dont Vilar fait part à longueur de notes à ses interprètes : l’usure. Elle frappe prioritairement les œuvres les plus jouées. Il diagnostique ces « rhumatismes d’interprétation » qui atteignent l’œuvre à « sa trentième ou sa cinquantième

---

<sup>2868</sup> « el oyente », celui qui écoute, désigne le spectateur dans le théâtre du Siècle d’or.

<sup>2869</sup> F. Hegel, op.c. 166.

<sup>2870</sup> Op.c. Revue *Doc* 61, n°11, mars 1961.

<sup>2871</sup> A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, 20.

<sup>2872</sup> Op.c. *L’Herne*, 15-16.



représentation ».<sup>2873</sup> Elle le contraint à remettre en répétition un certain nombre d'entre elles afin de leur redonner fraîcheur et spontanéité. *Le Cid* lui offre l'occasion de rappeler que bien des troupes « se vulgarisent » parce qu'à la dixième ou à la cinquantième, le spectacle n'a plus « la tenue de la première ».<sup>2874</sup> *Don Juan* est désormais « une pièce usée » observe-t-il en 1955. Il ne sent plus « ce frémissement de l'invention permanente, de la trouvaille ». Il voit là le phénomène à coup sûr « le plus décourageant de ce métier ».<sup>2875</sup> Une « sorte d'académisme » menace la troupe.<sup>2876</sup> « Nous nous fonctionnarisons un peu trop ».<sup>2877</sup> Sur la hune, la vigie s'oblige à une surveillance sans faille pour déceler le moindre écueil.

Nonobstant, saison après saison les réalisations de Vilar reçoivent fréquemment un accueil favorable. Certes, quelques-unes suscitent des réserves, parfois même des désaveux. Rarement la critique a condamné unanimement. Nous en avons rencontré un exemple avec *Le Crapaud-buffle*. Revenons rapidement sur deux autres, *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Guerre de Troie*.

Vilar éprouve des difficultés à définir la première : « ni drame, ni comédie, ni féerie (...) Prière nocturne, pièce cosmique ».<sup>2878</sup> Ou encore « suite de sketches qu'aucun conflit véritable ne relie ».<sup>2879</sup> Ces hésitations à préciser en toute clarté la perspective, la tonalité de l'œuvre rendent compte à coup sûr d'un spectacle brouillon, d'une absence de maîtrise, de clarté d'intention que le souvenir même lointain conserve encore présent dans la mémoire, avec des erreurs de distribution manifestes pour l'univers de la féerie. « Vilar, Casarès et Nicot ont presque complètement raté leur affaire ».<sup>2880</sup> Même observation dans *Les Lettres françaises*.<sup>2881</sup> Quant à Marcabru, il juge que le principal reproche que l'on peut adresser à Vilar n'est pas d'avoir « mal monté » *Le Songe*, mais plutôt de « l'avoir monté », tant le niveau de la féerie reste « lourd, maladroit, jamais aérien ».<sup>2882</sup> Ni la plastique, ni le ton des voix de Casarès, de Vilar ne se prêtaient aux jalouses facéties de leurs personnages. Si Vilar tenait à une pièce de divertissement de Shakespeare, pourquoi n'avoir pas plutôt élu

---

<sup>2873</sup> TS 52. (A propos de *Richard 2.*)

<sup>2874</sup> TS 15.

<sup>2875</sup> Mo 26-7, mai 1955, 215-6.

<sup>2876</sup> TS 109.

<sup>2877</sup> Note pour les comédiens, Londres, avril 1956.

<sup>2878</sup> TS 106-111 passim.

<sup>2879</sup> Bref n°30, nov.1959.

<sup>2880</sup> P. Morelle, *Libération*, 20-7-1959.

<sup>2881</sup> H. Cingria, 23-7-1959.

<sup>2882</sup> P. Marcabru, *Arts*, 29-7-1959.

*Les Joyeuses commères de Windsor* ou *La Mégère apprivoisée*, un instant envisagée avec Wilson ?<sup>2883</sup>

A Avignon *La Guerre de Troie* a été jugée sévèrement, éreintée même. De Poirot-Delpech à Rodo Mahert en passant par Kanters, Cingria et même Leclerc qui, plus respectueux du travail de Vilar se borne à parler de « finesse ambiguë »<sup>2884</sup>, tous condamnent la réalisation. Pour le premier, la mièvrerie du texte fait de « fleurs de rhétorique fanées » est accentuée par le dispositif et les costumes de Chastel. Son confrère suisse juge le symbolisme des portes à clairevoie de la guerre, passées au « carmin sanglant » un rien « simpliste ». Quant aux costumes, pour les uns et les autres, ils relèvent de « l'opérette », du « music-hall », de la « danse orientale »... Hélène devient tout à tour une « Marie-chantal », « une baigneuse de Saint-Trop », version nouvelle de « Et Dieu créa Hélène » selon Poirot-Delpech. La réalisation « dérive parfois vers la futilité » constate Rodo-Mahert. Terminons-en avec la causticité de Kanters qui écrit : « On se croirait dans la cour du Châtelet des papes ». Mal accueillie à Avignon par la presse « qui n'a pas été entièrement convaincue » - le doux euphémisme – Vilar constate que bien des réserves concernent « notre réalisation ». D'où l'impérieuse nécessité qui s'impose à lui de reprendre entièrement le spectacle pour Chaillot, en particulier de lui « donner une tonalité plus grave ».<sup>2885</sup>

On pourrait citer encore *Phèdre*, *Loin de Reuil*, deux productions sévèrement jugées. Mais lorsqu'on parcourt les appréciations de la critique, d'*Orage*, de *La Danse de mort* jusqu'à *Oppenheimer*, on mesure combien les réalisations de Vilar ont été appréciées, louées, encensées même. Intelligence, finesse, délicatesse, maîtrise, clarté, pureté, précision, mise en scène rigoureuse, réussite indéniable, triomphe : tels sont les termes qui reviennent fréquemment sous la plume des juges qualifiant ainsi le travail de Vilar, lequel bénéficie d'une troupe composée d'une extrême variété « d'individualités » et qui fait preuve d'un « esprit de cohésion exceptionnel ». Un accueil donc souvent flatteur, accueil confirmé par la progression du public précédemment mesurée.

---

<sup>2883</sup> *Mo* 16-9-1955.

<sup>2884</sup> Respectivement *Le Monde* 20-7-1962 ; *La Tribune de Genève* 3-8-1962 ; *L'Express* 20-7-1962 ; *Les Lettres françaises* 26-7-1962 ; *L'Humanité* 20-7-1962.

<sup>2885</sup> *Bref* n°63, février 1963.

## **Troisième Partie**

Du public et de la culture



## **Chapitre 1**

### Préliminaires

« De l'horizon d'un seul à l'horizon de tous ».

(Eluard.)



A l'heure d'aborder l'étude du public, deux préoccupations préalables s'imposent afin d'éclairer la conduite du travail. La première consiste à préciser la finalité du spectacle ou encore cerner la fonction du théâtre. Parce qu'il revient fréquemment sur ce point dans ses écrits, Vilar contraint d'y porter intérêt d'autant plus qu'il instaure fort souvent une relation ténue entre fonction et public.

La seconde a pour objet de préciser la notion de public. De quoi et de qui traite-t-on lorsqu'on use de ce terme ? On le rencontre parfois employé au pluriel. Existe-t-il plusieurs types de public ? Si oui, selon quels critères les distingue-t-on ? Autre question : que désigne-t-on par « public populaire ? » Sur ces deux notions – fonction et public – les points de vue de Vilar sont-ils constants, définitivement arrêtés ou au contraire soumis à variations ? Autant d'interrogations auxquelles il n'est pas superflu de répondre. C'est à la lumière de ces élucidations que nous serons en mesure d'aborder l'étude du public – étude primordiale lorsqu'on traite de Vilar.

### *1.1. Les fonctions du théâtre selon Vilar*

Parce que le théâtre ne saurait être chose plus sérieuse « qu'un jeu d'enfant », il fut dans la passé et reste aujourd'hui « le divertissement part excellence » écrit Vilar en 1948.<sup>2886</sup> La finalité de cet art se borne à assurer cette «fonction essentielle» qui regroupe « le repos, le divertissement, la fête» ajoute-t-il peu après.<sup>2887</sup> Ici encore, on pourrait multiplier les citations. Disons que dans un premier temps, de 1943 à 1950, donc avant le TNP, Vilar définit la fonction du théâtre par tout ce qui a trait aux termes « réjouir », « distraire », « divertir ». On constate même que cette conception se prolonge jusqu'aux débuts du TNP. En voici deux exemples. Vilar pense alors que la mission du théâtre n'est pas « d'éduquer un public ».<sup>2888</sup> Evoquant le festival de Suresnes de l'automne 1951, il rappellera plus tard qu'il convenait de « divertir » le spectateur grâce aux grandes œuvres, et surtout pas de « former le peuple, pas du tout ».<sup>2889</sup>

Durant cette période, le théâtre est aussi pour Vilar un vecteur d'émotion et de connaissance. Refusant d'opposer amateurs et professionnels, il observe qu'en matière d'émotion, tous se doivent de « séduire, d'émouvoir » le public. L'exigence du théâtre se borne à ces deux termes. Peu importe celui qui « sait distraire » de ses ennuis et de ses chagrins le spectateur ; et pourquoi la qualité d'émotion n'appartiendrait-elle pas à celui qui manque sans doute de « technique » mais qui a « du cœur » ?<sup>2890</sup>

Quant à la connaissance il s'agit ici de celle de soi-même. Si leçon il y a, c'est une « leçon de morale, pas de politique ».<sup>2885</sup> Le spectateur éprouve un « besoin insatiable » de recherche de la vérité, de « sa » vérité. Il veut savoir qui il est, tenter d'aller au plus profond de lui. Mais il a également besoin de rêve, de mensonge, de se supposer autre, ce en quoi son désir de connaissance est tout à la fois « poison et remède ». Le spectateur est un « mythomane ». Le spectacle « attire et séduit » dès lors qu'il offre à l'être humain « une puissance temporaire (...) et un plaisir ». Toute femme et tout homme comprennent « les joies et les douleurs communes » parce que « les démons » de leur nature les ont préparés « à aimer, à haïr, à pardonner ; à la souffrance comme à la lâcheté ». Ils sont faits de tout cela. Leur monde « secret » se révèle être un « champ plus riche » que celui des « monstres » d'Eschyle ou de Shakespeare. Le théâtre met à nu tous les sentiments inavoués :

---

<sup>2886</sup> Op.c. *TSP* 44.

<sup>2887</sup> Op.c. Conférence 3-4-1950.

<sup>2888</sup> Document zéro TNP sept. 1951.

<sup>2889</sup> « Un homme, une œuvre : Jean Vilar » R. Pillaudin Radio/INA 1966. (*JVPLM* 107.)

<sup>2890</sup> Professionnels et amateurs », op.c. A. Villiers, 208. (*TSP* 302.)



voilà l'attrait qu'il exerce sur tout un chacun. A la lumière des joies, des douleurs, des mensonges, des cruautés, des trahisons des héros, le spectateur découvre son intime vérité. Le théâtre-miroir lui renvoie sa « vie profonde », ses « secrets enfouis ».<sup>2891</sup> Son pouvoir thérapeutique s'avère être très proche de la catharsis aristotélicienne : « s'il est médecine », le théâtre doit être « médecine salvatrice ».<sup>2892</sup> La phrase qui suit résume fort bien la fonction que Vilar accorde au théâtre durant cette période : « le moyen le plus simple d'expliquer l'homme et de le divertir ».<sup>2893</sup> Mais nous aurions pu remonter à ce sujet au temps de La Roulotte dont on peut résumer et expliquer la finalité par « un seul mot : divertir », donner aux œuvres « leur fraîche vertu de distraction » sans la « moindre mission à remplir » que celle « de plaire ».<sup>2894</sup>

Peu à peu, avec le TNP, la conception de Vilar de la finalité du théâtre se modifie. Les premières expériences en banlieue et en province lui permettent de prendre conscience d'un fait nouveau révélé par les contacts, les témoignages et les courriers du public - ouvriers, commerçants, infirmiers, enseignants... Ils lui apprennent que le théâtre n'est pas qu'un « divertissement » ou qu'un « objet de luxe » pour eux, mais bien un « besoin impérieux ».<sup>2895</sup> Il mesure ainsi qu'il y a des hommes et des femmes pour qui le théâtre reste « une nourriture comme le pain et le vin ».<sup>2896</sup> Il se dit à présent partisan d'un théâtre qui « tout en étant un divertissement est aussi une leçon »<sup>2897</sup>. Le poète, un interprète, une passion – « ou une leçon » : voici comment Vilar complète la triade de Lope de Vega. Observons qu'en la matière il se présente comme un héritier de la doctrine des dramaturges de notre XVII<sup>e</sup> siècle : « enseigner et plaire, n'est-ce pas là la règle d'or de nos classiques » ?<sup>2898</sup> Nous avons vu précédemment qu'il a acquis ce précepte lors de l'étude des œuvres de Molière, Racine, Corneille : mêler à « l'agréable l'utile » propose par exemple ce dernier dans son *Discours* de 1660. Tout comme il retrouve en cela la pensée des pionniers du théâtre populaire. Se voulant un « éveilleur de conscience » Pottecher conçoit que « la tâche » de celui-ci n'est autre que

---

<sup>2891</sup> Op.c. *TT* 142-7 passim. (Voir aussi op.c. *TSP* 380 et « Lettre à un ami sétois sur les spectacles », *CR3* n°287, 1949.)

<sup>2892</sup> Op.c. Conférence 3-4-1950.

<sup>2893</sup> Op.c. *TSP* 53.

<sup>2894</sup> Programme de la Roulotte saison 1941-42. (Quand on sait que parmi les Roulottiers la tâche de rédaction des textes et programmes incombe à « l'écrivain » Vilar, on n'est pas surpris de retrouver ici sa patte.)

<sup>2895</sup> *CR1* n°79 fin 1952. (Cf. *TT* 175.)

<sup>2896</sup> Op.c. *TSP* 173.

<sup>2897</sup> *Le Figaro littéraire* 25-2-1956.

<sup>2898</sup> Note *CR3* n°235, 1954.

« distraire et instruire ».<sup>2899</sup> Et Rolland se montre favorable certes au « délassement », mais tout autant à une « source d'énergie », à une « lumière pour l'intelligence ».<sup>2900</sup>

Quelle est la nature de cette « leçon » selon Vilar, et comment la dispenser ? Ne craignons pas de l'affirmer, sa pensée paraît bien souvent hésitante encore, soumise à fluctuations, parfois contradictoire. « Eduquer autrui », cela fait-il « absolument partie de notre tâche » ? La question est posée, et Vilar balance, ne tranche pas : « oui ou non ? A débattre ».<sup>2901</sup> Limitons-nous à quelques exemples. Le théâtre, « instrument de culture et de divertissement », sans aucun doute écrit-il en 1960.<sup>2902</sup> Point de vue encore identique en 1962 : « instruire », mais tout autant « divertir ».<sup>2903</sup>

Divertissement et leçon : il faut toutefois observer qu'à maintes reprises, Vilar tient à préciser qu'il ne place pas les deux objectifs sur un pied d'égalité. A ses yeux le théâtre reste d'abord et avant tout divertissement, « plaisir offert à l'homme »<sup>2904</sup> et ce jusqu'en 1959-1960. Chaque saison, constituer un programme qui vise aussi à « réjouir les hommes, car il est juste que les hommes soient heureux ».<sup>2905</sup> Le théâtre est là pour les distraire de leur « problèmes personnels », en quelque sorte les divertir au sens pascalien du terme ; ou a contrario les y plonger « plus profondément encore ».<sup>2906</sup> Vilar a davantage le souci d'orienter les œuvres dans la perspective du plaisir et « non dans le sens éducatif ». Ce n'est pas le lieu : « l'éducation se fait ailleurs » rappellera-t-il plus tard en évoquant les premières années du TNP.<sup>2907</sup> Un danger guette le théâtre : s'il devait devenir strictement « culturel et éducatif », il ne serait plus qu'un « théâtre mort ».<sup>2902</sup> La limite à ne pas franchir est nettement précisée. La leçon doit fuir toute forme de didactisme. Sinon on verse rapidement dans un théâtre de propagande. Et Vilar de citer en exemple la mise en scène des *Brigands* de Schiller réalisée par Piscator avec projection de séquences de films soviétiques.<sup>2902</sup> Il convient de maintenir une « égale distance » entre « l'émotion » - la sensibilité, le plaisir - et « la compréhension » - la clairvoyance, l'intelligence. Donc, pas d'excès de « lyrisme », pas davantage d'excès de

---

<sup>2899</sup> F. Pottercher cité in *CMJV* n°115, juil. 2013, 15. (Préface du *Diable marchand de goutte*, 1897.)

<sup>2900</sup> R. Rolland cité in *CMJV* n°115, juil. 2013, 16. (Cf *Le Théâtre du peuple 1900-1903*, Editions Complexes 2003.)

<sup>2901</sup> *Mo* 1-9-1955, 237.

<sup>2902</sup> Lettre aux associations sept. 1960. (*Bref* n°39, octobre 1960 ; *TSP* 353.)

<sup>2903</sup> Conférence *TNP* oct. 1962.

<sup>2904</sup> *Arts* 6-5-1959.

<sup>2905</sup> Op.c. *TSP* 358.

<sup>2906</sup> Note pour une conférence *CR3* n°327 avril 1959.

<sup>2907</sup> Op.c. Radio Canada.

pédagogie ». Et s'il faut « puncher » le public, que cet aspect émotionnel ne minore pas l'effet « d'intelligence du spectateur ».<sup>2908</sup>

Notons enfin une ultime évolution chez Vilar au cours des toutes dernières saisons du TNP. Sa conception de la fonction du théâtre se radicalise alors pour ne conserver quasiment plus que le volet « leçon » ou à tout le moins lui accorder la prééminence.

A propos d'*Antigone*, il juge que l'essentiel doit être d'inviter le spectateur à « réfléchir » grâce à « la leçon claire de l'œuvre », celle d'une justice inhumaine qui ne respecte pas les lois « non écrites ». Et s'il convient de séduire ce spectateur, de déjouer tout ennui à son égard, il faut avant toute chose « l'instruire », susciter sa « clairvoyance » de préférence à ses « passions ».<sup>2909</sup> Même souci de « précieux enseignement » avec *L'Alcade de Zalamea* qui sollicite la réflexion sur le même thème de la justice. Vilar observe qu'il y a là, en pleine guerre d'Algérie, un sujet qui intéresse tous les Français ; et comme de toute grande œuvre « jaillit une leçon », la préoccupation du réalisateur est de ne pas « l'estomper ».<sup>2910</sup> A présent il entend « pas seulement émouvoir » son public, mais bien plutôt désire « le sentir concerné ».<sup>2911</sup>

Sans effacer le souci de séduire, ces deux exemples montrent que la priorité est désormais accordée à « l'enseignement ». Nous venons de constater supra pourquoi Vilar refuse le théâtre « strictement didactique ». Didactique, non. Il réfute le terme. Il lui oppose celui d'enseignement qui constitue pour lui le seul vecteur de la leçon. De la capacité d'émouvoir et de séduire naît selon lui la différence entre les deux points de vue. Le terme « enseigner » atteint une fréquence rare dans les textes de cette période. Le théâtre offre par son intermédiaire un outil pour « mieux savoir ou connaître plus ».<sup>2912</sup> Voilà la « très grande leçon des très grands dramaturges. Ils apprennent à l'homme, au citoyen ce que sont la justice, la liberté, la démocratie et les dangers qu'elle encourt ; mais encore la loyauté, l'amitié, l'amour... Même si scéniquement le résultat obtenu n'a pas toujours été « heureux » sur le plan artistique, il portait une « efficacité sociale ».<sup>2913</sup> En un mot un théâtre non plus miroir de l'homme mais à présent « miroir de la société ».<sup>2914</sup>

---

<sup>2908</sup> MM 146-7 passim. (Cf Bablet/Jacquot, op.c.)

<sup>2909</sup> « Réfléchir », notes sur *Antigone*, nov. 1960.

<sup>2910</sup> Notes de répétitions, *Bref* n°47 juin-juil. 1961.

<sup>2911</sup> *Arts* 12-4-1961.

<sup>2912</sup> Réponse à une enquête, *Clarté* 10-10-1962. (Cf. aussi Lettre aux associations sept. 1961 ; Conférence à Venise 8-9-1963 ; Radio Canada 1970 ; Note-mémoire pour les journalistes, 25<sup>e</sup> Avignon, mai 1971.)

<sup>2913</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2914</sup> « Un bébé important » *Les Cahiers de la télévision* n°2, janv. fév. 1963. (TSP 85.)

Dans une telle perspective, le responsable d'un tel théâtre doit faire montre d'un « surcroît d'attentions ». Il s'oblige à suivre, à connaître « l'histoire de son temps » ; à prévoir autant que faire se peut les « querelles morales et civiques » sinon de la planète, du moins de son pays. Dès lors, Vilar distingue deux types de théâtre. Le premier endort par « une intrigue fallacieuse » ; il ressortit à « un jeu sado-masochiste pour classes privilégiées ». Sa fonction, affirment certains, vise à faire oublier « les soucis du jour ». La seconde formule, qui retient désormais son attention, « enseigne, éclaire, révèle ». Elle se donne, pour finalité « d'aiguiser l'esprit critique » de l'assemblée et de cultiver « le goût quotidien du savoir ».<sup>2915</sup> A ce stade, la proposition de Vilar atteint une limite qui tend à pousser le divertissement à la marge de la fonction.

Cette forme de théâtre tient les consciences en éveil. Face à la routine, à la résignation, « aux habitudes collectives », elle possède une vertu de vigilance. Elle ne joue parfaitement son rôle que lorsqu'elle « secoue » les idées reçues, lutte contre « les scléroses »<sup>2916</sup>, irrite dans les masses populaires « le goût assoupi du savoir »<sup>2917</sup>, brutalise même le citoyen en lui disant « merdre » à la manière du père Ubu.<sup>2914</sup> La lettre aux associations de 1962 témoigne de ce changement de perspective. Parce que le répertoire change, change également la fonction. Elle le résume admirablement en trois points, « trois obligations » qui s'imposent à Vilar maintenant : « provoquer et aiguiser l'esprit critique des travailleurs » ; être « un lieu privilégié » de la réflexion et de la connaissance ; enfin « convaincre ». D'où la nécessité d'une réalisation qui va bien « mettre à jour » la leçon que porte l'œuvre, sans « humilier celle-ci », sans la dévoyer de son sens, dans le plus profond respect, mais sans omettre « le degré d'actualité du sujet traité ».<sup>2918</sup>

Et lorsque on demande ultérieurement à Vilar si, par le choix de certaines œuvres et la manière de les réaliser, il a eu la volonté de « peser politiquement sur les consciences » ; et si en cas de réponse positive, on ne pourrait y voir « une accusation », il répond en toute sérénité : « non. Je trouve au contraire que c'est un hommage rendu au TNP que j'ai dirigé ».<sup>2919</sup> Mais cette fonction a des limites qu'on ne saurait franchir. Sans doute nous dit Vilar, le théâtre « peut enrichir une conscience révolutionnaire » précisément parce qu'il devient

---

<sup>2915</sup> Lettre aux associations sept. 1961, *Bref* n°49 octobre 1961. (Repris in Conférence à Venise 8-9-1963. *TSP* 93-5 passim.)

<sup>2916</sup> Lettre aux associations, 28-9-1962, *Bref* n°59 oct. 1962. (*TSP* 371-2 passim.)

<sup>2917</sup> Op.c. *TSP* 241.

<sup>2918</sup> Op.c. *Bref* n°59 oct. 1962.

<sup>2919</sup> Op.c. Radio Canada.

« un moyen de réflexion » Mais sa portée reste fort réduite. Et laisser croire, par exemple qu'il a le pouvoir de « faire naître la révolution » est non seulement une idée « fausse », non seulement « une sottise », mais encore « une hypocrisie ». Seuls ceux qui sont « très attachés à la bourgeoisie », qui n'ont « que l'apparence révolutionnaire » répandent de telles hérésies en croyant à « l'efficacité de l'acte théâtral ».<sup>2920</sup> Non. Pas la moindre révolution par le théâtre : « je l'ai dit aux Brechtiens il y a des années. »<sup>2921</sup> Théâtre populaire signifie « apprendre, et apprendre, libérer l'homme ».<sup>2922</sup> Telle est la borne du pouvoir du théâtre.

Divertissement ; divertissement et leçon ; enfin prioritairement, leçon : il n'est pas surperflu de suivre dans la diachronie l'évolution de la pensée de Vilar à l'endroit de la fonction du théâtre. Des pièces noires à la dramaturgie radicalisée des dernières saisons du TNP, elle présente à coup sûr un rapport d'ordre homothétique avec l'évolution du répertoire. Et donc du public.

---

<sup>2920</sup> « Théâtre et révolution » *Complexe* n°3, 1968, 23-5. (TSP 528.) Et Notes-mémoires, mai 1971.

<sup>2921</sup> *Combat* 7-7-1968

<sup>2922</sup> Op.c. TSP 252.

## 1.2. *Public/Publics*

Il convient d'éclairer les sens des termes « public », « peuple », « populaire » dont la polysémie pourrait conduire, si l'on n'y prend garde, jusqu'à l'ambiguïté. Selon les dictionnaires « public » désigne - pour ce qui nous concerne ici - « l'ensemble des personnes assistant à un spectacle ». Nous sommes en présence d'une notion généralisante qui nomme une collectivité indifférenciée. Si nous tentons d'en préciser les contours, on parvient inexorablement au terme « amateur » : le public de théâtre est celui qui aime, qui éprouve une inclination pour le théâtre, qui porte un intérêt à cet art pour son plaisir. Il est constitué de connaisseurs, d'initiés. Si nous avançons encore dans la précision, nous mesurons que ledit public est constitué très majoritairement de catégories socio-professionnelles dominantes soit économiquement, soit culturellement ou les deux à la fois : professions libérales, cadres, intellectuels, enseignants, étudiants, en quelque sorte une élite.<sup>2923</sup> C'est bien là la catégorisation d'un public qui s'adonne à un type de théâtre, celui qui d'Antoine à Vilar via Copeau et le Cartel - pour nous en tenir à cette période - affiche le souci de s'établir sur une dramaturgie offrant des garanties de qualité littéraire. Ce même public qui se rend à l'Opéra, au concert et hante les musées et les expositions.

Toujours d'après les dictionnaires « peuple » désigne « l'ensemble des citoyens d'une nation ». A ce peuple, on va proposer un « théâtre populaire » qui s'adresse donc à toutes les catégories sociales confondues, disons « un théâtre qui unit ».

Mais au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, avec la survenue de la révolution industrielle et la montée du prolétariat, force est de constater que « le contour sémantique » du terme « peuple » devient équivoque, « reste flou ».<sup>2924</sup> Il peut nommer soit la totalité, soit une partie de cette totalité, par exemple les classes sociales économiquement et culturellement défavorisées, les « basses classes » selon la formule de Bourdieu. A l'intention de cette classe ouvrière, certains définissent un « théâtre populaire » destiné à lui faire prendre conscience de son sort et l'inciter par là-même à changer le monde : théâtre prolétarien ; théâtre politique ; théâtre révolutionnaire, autant d'appellations qui prônent « un théâtre qui divise ».

Deux acceptions donc de « théâtre populaire ». La polysémie induit deux conceptions opposées. Pour être complet, il conviendrait d'ajouter un troisième sens que par glissement sémantique acquièrent « peuple » et « populaire », synonymes de « populace », « populo » et donc connotés péjorativement. L'histoire du théâtre atteste de la présence de formes de

---

<sup>2923</sup> « Les publics de théâtre », Ministère de la Culture, *La Documentation Française*, 1988.

<sup>2924</sup> A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, entrée « peuple ».

« théâtre populaire » d'un type particulier destinées à ce « bas peuple ». Le répertoire en est souvent constitué d'attractions diverses mises en œuvre par des saltimbanques, revigoré au XVIII<sup>e</sup> siècle par les théâtres de la Foire, passé ensuite au boulevard du Crime, au mélodrame où les Margot de Musset ont pleuré, ou encore au Bataclan qui réjouissait Antoine enfant si l'on en croit ses *Souvenirs* lorsque sa mère l'y conduisait. Cette forme perdue aujourd'hui à travers un certain nombre de « spectacles » télévisuels. Un théâtre au rabais, sorte de « sous-théâtre » pour paraphraser le terme de « sous-littérature » qui fit florès dans les années soixante. L'étude de cette forme théâtrale ne concerne pas notre propos.

Le souhait d'instaurer un « théâtre populaire » surgit à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Prenant conscience de la misère et de l'ignorance dans lesquelles vit le prolétariat, des intellectuels, des enseignants font leur le souci de développer l'instruction du peuple, gage de civisme et de prise de conscience. Evoquant cette période Camus note que ce qui « caractérise notre temps, c'est l'irruption des masses et leur condition misérable » sur la scène de l'histoire. Désormais, on ne peut plus les ignorer.<sup>2925</sup> La réflexion se nourrit des Lumières - l'apport de Diderot, Rousseau, Condorcet est décisif - et de 1789. L'origine de « théâtre du peuple » est là : Bailly, maire de Paris déclare :

« Le théâtre où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement est une partie de l'enseignement public ».<sup>2926</sup>

L'arrêté du Comité de Salut Public - dix mars 1794 - décide de la « régénération de l'art dramatique » dans une perspective d'éducation civique, politique et morale du « peuple ».

La création des Universités populaires dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle concrétise cet élan. On s'attache à l'idée de culture populaire libératrice, idée que l'on retrouvera en particulier en 1945 avec la mission d'Education populaire confiée à Guéhenno. En 1899, *La Revue d'art dramatique* lance une campagne en faveur d'un « théâtre populaire » à Paris.<sup>2927</sup> Nombreux ceux qui comme Jaurès sont convaincus du rôle essentiel du théâtre comme outil d'instruction. Rolland postule une nouvelle dramaturgie dans ce but fondée sur les grands événements politiques qui ont marqué la mémoire collective, de la Révolution à l'affaire Dreyfus. Son but est d'entretenir l'éveil des esprits et l'enthousiasme en les nourrissant de ces épisodes historiques.

Nous l'avons précédemment évoqué, la notion de « théâtre populaire » puise à une autre source. Le « théâtre qui unit » naît d'une nostalgie à l'égard d'une double perception un

---

<sup>2925</sup> A. Camus *Discours de Suède*, 29.

<sup>2926</sup> Cité par J. de Jomaron, op.c. 815.

<sup>2927</sup> Avec le soutien de l'Etat, la participation de troupes professionnelles, un système d'abonnements... Et en 1920, ce fut au Trocadéro la première expérience du TNP de Gémier.

rien mythifiée : les théâtres de l'Antiquité grecque et du Moyen-Age. Ces deux moments du théâtre occidental sont vécus par beaucoup a posteriori comme des moments privilégiés au cours desquels la représentation assemble en un même lieu toutes les composantes de la société. Ici, le mythe réunit, qui propose aux spectateurs une compréhension - une « vision du monde » dirait Lukas - reposant sur le rôle joué par les dieux - le Dieu - vision à laquelle tout un peuple adhère. Les termes de « cérémonie », « célébration », « communion » deviennent récurrents sous la plume des défenseurs de ce point de vue. Ils rendent compte de l'aspect sacré, cultuel et fusionnel que revêt l'acte théâtral dont on rêve. Copeau résume ainsi et cette source et cette nostalgie :

« Il y eut un temps où le peuple entier se préparait, se recueillait, se purifiait dans l'attente d'une célébration théâtrale à laquelle un dieu présidait (...) Il y eut un temps où des foules plus nombreuses encore que la foule antique s'acheminaient pour assister à la représentation et à qui on montrait la vie, la souffrance et la mort d'un Dieu fait homme afin de sauver les hommes ».<sup>2928</sup>

Copeau constate que « l'homme moderne est seul ». Il convient donc de réinventer un théâtre populaire afin de recouvrer ce « renouvellement des forces internes » qui puisse se confondre avec « l'aspiration unanime du pays », avec « l'unique devoir de tous les Français d'aujourd'hui : la réfection de la France ». Ce qu'il nous faut, c'est un théâtre de « la nation », un théâtre « d'union et de régénération ».<sup>2929</sup> Théâtre pour « le plus grand nombre », accessible à tous par « la nature de son répertoire » et le « bon marché » de ses tarifs.<sup>2930</sup> « J'entends par théâtre populaire celui où les divers éléments dont l'ensemble constitue un peuple peuvent prendre place et s'intéresser également à l'œuvre présentée » déclarait avant lui Pottecher.<sup>2931</sup> Rolland observe qu'il s'est produit « un fait curieux » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : « les progrès du socialisme » ont suscité « l'attention des artistes (...) Ils ont découvert le peuple à leur tour ».<sup>2932</sup> Et il cite Zola : « il faut enfin donner une voix aux peuples et fonder le théâtre de tous, où l'effort de tous travaille à la joie de tous ».<sup>2933</sup> Ce à quoi fait écho Gémier qui parlant de « religion laïque » déclare que l'art dramatique doit s'adresser à « tout un peuple », entendant par ce terme non seulement « la classe populaire,

---

<sup>2928</sup> J. Copeau, *Le Théâtre populaire* 4-5-6 passim.

<sup>2929</sup> J. Copeau, op.c. 31-2 passim. (Notons que ces propos de 1941 ne sont pas exempts de quelques accents vichystes.)

<sup>2930</sup> J. Copeau, op.c. 47.

<sup>2931</sup> F. Pottecher, *Le Théâtre du peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire*, 5.

<sup>2932</sup> R. Rolland, « Le théâtre du peuple » *La Revue d'art dramatique*, 15-6-1903, 1.

<sup>2933</sup> E. Zola in R. Rolland, op.c. 15-7-1903, 209.



mais toutes les catégories sociales à la fois ».<sup>2934</sup> Et en 1959, définissant la mission du Ministère des Affaires Culturelles, Malraux proclame vouloir :

« Rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel ».<sup>2935</sup>

Dans le même état d'esprit, il démarre à partir de 1961 les Maisons de la Culture pour assurer :

« La conquête progressive d'un public qui ne serait allé ni au théâtre, ni au concert, ni au musée parce qu'il n'en avait pas la possibilité matérielle ou parce qu'il pensait que cela ne le concernait pas ».<sup>2936</sup>

Il édifie ainsi les « cathédrales du XX<sup>e</sup> siècle ». L'athée Malraux sait pertinemment que la foi ne nourrit plus l'idée d'union comme elle pouvait le faire au Moyen-Age. Adepte de la philosophie politique gaullienne du rassemblement, il érige ainsi les nouveaux sanctuaires de communion laïque où la culture, nouvelle religion, se substitue à la foi aujourd'hui défaillante.

Ce théâtre populaire qui « unit » est revendiqué en fait de Romain Rolland à Malraux durant plus d'un demi-siècle. Ce principe itératif à l'extrême révèle une constante spécifiquement française pendant toute la période considérée dans une relation dialectique qui s'établit entre les deux pôles théâtre et culture : le peuple régénère le théâtre ; le théâtre bonifie le peuple. Un théâtre de masse réunissant toutes les strates de la société, voici comment se définit « le théâtre qui unit ».

A l'opposé apparaissent de multiples propositions de « théâtre qui divise ». Nous l'avons vu, les appellations varient, mais la finalité reste identique. Nombre de ces courants, apparus après Octobre 1917 fleurissent à l'ombre des partis communistes. Ils entendent engager un théâtre de combat, de lutte de classe contre classe, dans une perspective révolutionnaire. Le théâtre qui divise postule la prééminence de l'efficacité politique sur toute autre considération : « pas d'art, de la politique » décrète Piscator qui poursuit « l'éducation des prolétaires et l'agitation ».<sup>2937</sup> Théâtre subversif, radicalisé, il pose les fondements d'une contre-culture, d'une culture du prolétariat. La jeune URSS constitue l'épicentre. Les troupes d'Agit-Prop, à l'origine composées d'ouvriers militants, visent à consolider la révolution :

---

<sup>2934</sup> F. Gémier, *Le Théâtre*, 117.

<sup>2935</sup> A. Malraux in « Institutions culturelles » *La Documentation Française*, 1996, 13.

<sup>2936</sup> A. Malraux, Discours à l'Assemblée Nationale, 13-11-1968.

<sup>2937</sup> E. Piscator cité par A. Veinstein, op.c. 304.

« Dans les circonstances concrètes des pays capitalistes modernes, la forme la meilleure, la plus efficace du théâtre ouvrier révolutionnaire est celle des troupes d'Agit-Prop (...) qui ont à s'occuper des problèmes politiques actuels ».<sup>2938</sup>

Il faudrait citer également les troupes des Proletkults, celle des TRAM.<sup>2939</sup> Le mouvement s'étend à d'autres pays européens, essentiellement l'Allemagne. En 1920 Piscator y fonde le théâtre prolétarien afin « d'aider » à mobiliser les classes opprimées et préparer ainsi « la révolution et l'ordre nouveau ».<sup>2940</sup> Rappelons ici la part essentielle prise par Brecht dans cette option tant au plan de la réflexion théorique qu'à celui de la dramaturgie, et dont nous avons précédemment traité.<sup>2941</sup> La même année 1920, à Moscou Meyerhold avec le slogan « Octobre théâtral » entend « déclarer la guerre civile » au théâtre en place.

En France ce courant reste relativement confidentiel. L'équipe la plus représentative, le groupe Octobre, organisée autour de Le Chanois et de Prévert, ne dure que de 1933 à 1936. Sans doute parce que le théâtre de l'entre-deux-guerres y est dominé par le Cartel, indifférent, sinon hostile à une telle perspective. Sans doute aussi parce que depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la réflexion sur le théâtre qui unit y est importante et constante comme nous venons de le constater supra. Mais aussi parce qu'en 1936 le PCF renonce à une politique culturelle de classe en faveur du Front Populaire et d'une « culture nationale ».

On sait par ailleurs que cette forme théâtrale rentre dans le rang en URSS avec le stalinisme et l'adoption de la thèse officielle de l'esthétique du réalisme socialiste ; et en Allemagne avec l'ascension d'Hitler.

La victoire de l'affrontement entre « théâtre qui unit » et « théâtre qui divise » revient peut-être au théâtre populaire lui-même, revivifié par l'émulation entre les deux courants. Une chose est certaine : le rappel de ces débats n'est pas inutile car Vilar va s'en nourrir pendant toute une période de sa pratique théâtrale - ce qui reste à examiner à présent.

---

<sup>2938</sup> Résolution de l'IUTO (Union internationale du théâtre ouvrier), 1930, citée par Ph. Ivernel, op.c. M. Corvin, 20.

<sup>2939</sup> Théâtres de la jeunesse ouvrière.

<sup>2940</sup> E. Piscator, *Théâtre politique*, 1929, L'Arche 1962, 38.

<sup>2941</sup> Brecht, « je t'assure que le bon théâtre doit diviser et non pas unir ». (Cité par G. Strehler, op.c 27.)

## **Chapitre 2**

Vilar et la notion de public



En vingt-cinq ans de pratique, la notion de public chez Vilar réserve quelques surprises. A la lecture de ses textes, un constat s'impose qui met en exergue une nette évolution à l'égard de la définition qu'il propose de son – ou plus exactement - de ses publics. Comment l'expliquer ? Avant le TNP, Vilar se consacre essentiellement - mais pas exclusivement comme nous l'avons observé - à la découverte des auteurs contemporains. Cette dramaturgie s'adresse plus volontiers à cette catégorie de public que nous venons de qualifier d'amateurs, d'initiés. Vilar dit alors « public ». Au TNP il part à la conquête d'un public beaucoup plus large, quasiment ignorant du théâtre et peu enclin à faire sien un répertoire « avant-gardiste ». Vilar dit à présent « public populaire ».

## 2.1. Avant le TNP : 1943-1951

Durant toute cette période, les allusions au public dans les textes de Vilar restent relativement rares. Il faut les débusquer. Elles sont tout autant bien vagues, souvent lapidaires. Le mot « public » a un « sens confus » observe-t-il en 1949 ; « tout et rien peut être contenu dans ce vocable ».<sup>2942</sup>

Parcourons par exemple les écrits des années 1945-1951 de *La Tradition théâtrale*. Pas la moindre trace de propos concernant le public dans trois d'entre eux.<sup>2943</sup> Ailleurs, ici ou là Vilar évoque « le » public, traite « du » public sans la moindre précision, sans la première tentative de caractérisation. Et aussi un constat d'absence doublé d'un regret : absence « du peuple » pourtant « acteur essentiel de nos jours »<sup>2944</sup> ; absents aussi les « ouvriers, ingénieurs, soldats... »<sup>2945</sup> ; absent enfin « le grand public » rejeté depuis des siècles.<sup>2946</sup>

Toutefois apparaît une précision dans « Interview ». Evoquant la vie théâtrale des cinquante dernières années, Vilar parle d'un « nombre réduit mais fidèle d'amateurs de théâtre en ce qui concerne le public ».<sup>2947</sup> C'est bien à cet amateur qu'il s'adresse lui-même, cet « amateur de théâtre que chacun de vous est » puisque « membre » d'un cercle d'initiation dramatique : c'est en ces termes qu'il définit les spectateurs d'un soir de 1944 de *Voyage dans la nuit*.<sup>2948</sup> « Amateurs » - ceux appartenant à « une élite » à qui « on a cru devoir réserver jusqu'ici » le théâtre<sup>2949</sup> - constituent de fait son public d'alors. On en retrouve une nouvelle trace dans le témoignage recueilli par Valogne en 1945 à propos de *Meurtre dans la cathédrale*. Vilar lui confirme destiner cette œuvre à un public de « fervents du théâtre et une certaine élite ».<sup>2950</sup>

Traitant la plupart du temps d'une notion de public non discriminée, Vilar entrevoit néanmoins dans un texte de 1946 un public éclaté. Parce que venus « d'échelons sociaux » différents, « Casimir le terrassier » et « Jules le financier » risquent de ne pas se fondre dans un même public. Toutefois, même si la plupart du temps, ils fréquentent des spectacles

---

<sup>2942</sup> Op.c. TSP 58.

<sup>2943</sup> Assassinat du metteur en scène ; Mauvaise humeur et propositions ; Pneumatique à un auteur dramatique.

<sup>2944</sup> Op.c. TT 93.

<sup>2945</sup> Op.c. TT 65.

<sup>2946</sup> Op.c. TT 19.

<sup>2947</sup> Op. c. TT 64.

<sup>2948</sup> Op.c. TSP 405.

<sup>2949</sup> Op.c. TSP 173.

<sup>2950</sup> C. Valogne, *Jean Vilar*, 22.

opposés, il reste quasiment persuadé que tous deux seront pareillement « envoûtés » par Shakespeare, Sophocle ou Molière.<sup>2951</sup>

Serait-ce ce constat qui éveille une nouvelle fois en lui un sentiment de nostalgie ? A la lumière de trois Avignon Vilar observe que là-bas la « cérémonie théâtrale » a bien lieu puisque dans tout spectacle figure « une ordonnance des choses scéniques » ; mais nullement la « communion théâtrale ». Au Moyen-Age il y avait « communion » parce que « foi partagée ». Aujourd'hui, « il n'y a plus de Dieu ». L'homme contemporain est atteint « d'esprit critique », cultive volontiers la « liberté de pensée », laquelle implique « l'absence de foi ». Partageant à cet endroit le point de vue de Malraux rappelé supra, ce n'est pas sans une réticence certaine que Vilar dit employer ces « mots effrayants » que sont « cérémonie » et « communion », désormais vides de sens. A moins que l'athéisme « devienne le maître », auquel cas on verrait renaître « un public croyant ». D'ailleurs « avoir foi en autrui » pourrait susciter une religion nouvelle, et de la sorte « remplacer Dieu ».

Une certitude pour Vilar dans ce même texte : le refus catégorique des appellations « théâtre du peuple », « théâtre des masses » dont on nous rebat les oreilles depuis un demi-siècle. S'agit-il d'un « théâtre de classe » ? Est-il pertinent de « diviser » l'art du théâtre en « théâtre de toutes sortes » ? Il répond sans la moindre hésitation à ces questions. Ces mots « ne veulent rien dire », ne correspondent à « aucune réalité du cœur ou de l'esprit ». Ils rendent « confuses nos notions ». Il n'existe pas « un théâtre de l'ouvrier » ; il existe « le théâtre » et il y a « le public », c'est-à-dire « des hommes et des femmes ».<sup>2952</sup>

« Vilar n'aimait pas le goût du peuple pour le théâtre » dit Négroni en évoquant la période considérée. Il pensait alors qu'il y avait là « un art de sélection », « un art hermétique » ; un art qu'en « grosses masses » les gens pouvaient « difficilement comprendre ».<sup>2953</sup> Vilar corrobore ce témoignage. « Nous ne sommes pas libérés de Romain Rolland » constate-t-il en 1949, et courons à la poursuite de « nouvelles utopies » alors que nous savons parfaitement que le « théâtre du peuple » de Gémier et les « universités populaires » en sont morts.<sup>2954</sup>

A l'heure de la mise en place des CDN par Laurent, voilà qui a le mérite de la clarté : Vilar tourne le dos à toutes ces jeunes tentatives de théâtre populaire décentralisées à la quête d'un

---

<sup>2951</sup> Définition du public, *TSP* 339.

<sup>2952</sup> Du spectateur et du public, A. Villiers, op.c. 109-115. *TSP* 343-8 passim. (Publié en 1953, ce texte date de mars 1950 – après 3 Avignon. Il fut présenté au centre d'études philosophiques et techniques du théâtre organisé par A. Villiers. Observons que nous sommes moins deux ans de l'entrée en fonction de Vilar au TNP.)

<sup>2953</sup> J. Négroni, « Vilar nuit », op.c. 28-5-1991.

<sup>2954</sup> Op.c. *TSP* 379.

public autre. D'ailleurs il note en 1946 que « le public n'est pas intelligent ». Ne nous méprenons pas. Vilar entend par là qu'il ressent bien plus le spectacle par « la sensibilité » que par « la clairvoyance intellectuelle ».<sup>2955</sup>

Il rappelle que c'est à Avignon qu'il a fait peu à peu la rencontre de publics importants. Avant cette expérience, il n'avait « connu » à Paris que des publics dans de « très petits théâtres » ; une « petite société » qui l'avait soutenu à la suite de ses premières réalisations. « Une centaine d'abonnés », pas plus, mais quels abonnés ! Et de citer pêle-mêle Paulhan, Braque, Gide, Camus, Gischia, Pignon... « et bien d'autres ».<sup>2956</sup> Ailleurs, il se remémore, « à dix ans de distance » la visite de Philippe à l'Atelier alors qu'il interprète *Henri 4* : « je lui parlais de théâtre populaire ». Diantre, en novembre 1950 ? Mais Vilar se reprend aussitôt. Il rectifie : « certes, je n'employais pas le mot ». Et il confirme son point de vue d'alors à l'endroit du public : « le théâtre est le lieu de quelques-uns ». Sa réussite, ses échecs sont tributaires de « quelques centaines de personnes ».<sup>2957</sup>

1950 précisément. Revenons un instant sur sa lettre de candidature à la direction de l'Odéon. Après avoir longuement exposé son projet comme nous l'avons vu, que dit-il du public ? On serait tenté de répondre : rien. Le sujet n'est pas traité, effleuré seulement. Dans le brouillon manuscrit, au détour de l'argumentaire, à propos des auteurs du boulevard reconvertis, Vilar qualifie leur public, assoiffé « d'œuvres de plaisanterie », de « gros public ». Et dans l'ultime partie de son courrier, il expose que les grandes œuvres classiques étrangères non jouées habituellement en France - certains Schiller, la dramaturgie élisabéthaine autre que Shakespeare... fourniraient à ce théâtre placé sous sa direction un répertoire apte à faciliter « l'apport indispensable à la culture et à la formation *d'un public* ».<sup>2958</sup> Pas un mot de plus dans cinq feuillets dactylographiés et dix pages de manuscrit. On ne saurait être plus lapidaire. Comme si Vilar se souvenait soudain qu'il y a un public au théâtre. C'est ce Vilar-là qui, quinze mois plus tard, sera appelé à s'occuper des « affaires » du théâtre populaire.

En fait durant ces années Vilar ne s'interroge nullement pour qui il joue : c'est une question que « l'on ne se pose pas aux environs de ses vingt ans » déclarera-t-il plus tard. Beaucoup de comédiens de « [son] temps » font du théâtre « pour eux-mêmes, par pur

---

<sup>2955</sup> Définition du public, notes 1946. (*TSP* 399.)

<sup>2956</sup> Op.c. disque Barclay.

<sup>2957</sup> Cf *JVPLM* 89.

<sup>2958</sup> Lettre à J. Laurent 17-4-1950. (C'est nous qui soulignons.)



« narcissisme ».<sup>2959</sup> Et il ne prétend pas avoir dérogé à cet état d'esprit. A n'en pas douter c'est à coup sûr durant ces années-là qu'il a ressenti l'envie « d'être absent du monde », que cette attitude « l'a parfois séduit » comme il le confesse en 1960 à ses comédiens.<sup>2960</sup> A la vérité, Vilar observe qu'après « avoir durement lutté », Copeau et le Cartel sont morts en laissant « certes un public » mais sans avoir « bouleversé la raison d'être du théâtre ».<sup>2961</sup> De 1943 à 1951, Vilar joue en fait pour ce même type de public formé par ses aînés. Un public qui va au théâtre comme il achète un livre ou visite un musée, par habitude culturelle. La notion de public ne présente pour lui qu'un intérêt mineur à cette époque dès lors que la réflexion qu'il conduit sur cette notion ne quitte pas les sentiers battus de ses prédécesseurs.

---

<sup>2959</sup> Op.c. *Complexe* n°3. TSP 531.

<sup>2960</sup> Op.c. TSP 314.

<sup>2961</sup> Note sept. oct. 1951.

## 2.2. TNP 1 : un théâtre qui unit ou le temps de l'unanimisme

Devenant directeur du TNP, Vilar se trouve investi d'une mission nouvelle pour lui et on peut ajouter totalement inconnue : aller à la recherche d'un public populaire. Il en prend immédiatement la mesure. Même s'il n'a guère le choix, et nous savons pourquoi - mais il aurait pu envisager de louer un théâtre parisien - c'est en banlieue qu'il décide de faire les premiers pas : « si tu ne vas pas au TNP, le TNP ira à toi » pour parler comme Féval. Il y reviendra à de multiples reprises pendant les premières saisons, nous l'avons noté. Ce fait appelle une remarque. Vilar considère l'œuvre de Pottecher à Bussang comme « un pur exemple de théâtre populaire », une « leçon au meilleur sens du terme ».<sup>2962</sup> Entend-il par là inscrire son action dans la perspective et de cet exemple et de cette leçon ?

Parmi les premières tentatives de théâtre populaire, les plus marquantes, sinon par les résultats du moins par l'esprit, restent le Théâtre du Peuple de Pottecher ; l'aventure du Théâtre National Ambulant de Gémier au cours des étés 1911 à 1912 ; et l'installation de Copeau en Bourgogne en 1924. Mais Pottecher et Copeau quittent la ville, désertent Paris. Leurs expériences sont implantées - réfugiées - au cœur de la ruralité profonde conçue - ou rêvée - comme une sorte de paradis originel, mythifié, urne de toutes les valeurs de régénérescence, de virginité, à l'opposé des miasmes de l'urbain, boîte de Pandore d'où s'échappent tous les maux. Vilar au contraire opte pour la ville, les banlieues, les groupements urbains des acteurs du monde industriel. A eux, le refuge passéiste, un Port-Royal des champs ; à lui, le siège de la cité contemporaine. C'est en fait le premier TNP, le Trocadéro de Gémier, qui préfigure plus exactement l'action de Vilar - lorsque pour la première fois en France les pouvoirs publics proposent et financent une politique de théâtre populaire.

Dès la première manifestation publique du TNP - Suresnes novembre 1951 - Vilar entend établir un théâtre qui unit, qui rassemble toutes les composantes du peuple. Il veut « réunir » dans les travées de la « communion dramatique » :

« Le petit boutiquier et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé ».<sup>2963</sup>

Telle est la déclaration contenue dans le premier texte officiel du TNP de Vilar dans laquelle on lit encore : « je vous assemble, je vous unis ». Il en est bien d'autres dans la même optique. Répondant à Barrault qui dans *Arts* prétend que le public du TNP est « intellectuel » et que le seul théâtre populaire consisterait à aller dans les cours d'usines « avec des sujets qui

---

<sup>2962</sup> Préface, G. Jeanclaude, *Pottecher et le théâtre du peuple*, Bussang, 9.

<sup>2963</sup> *Revue-Programme trimestrielle TNP* n°1, 1951. (TSP 145-7 passim.)

préoccupent le populaire », Vilar rétorque que le public du théâtre populaire forme « une assemblée où la division est néfaste ». La devise de 1951 « rassembler et unir » reste encore valable en 1957.<sup>2964</sup> « Faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite » telle est à présent son « ambition ».<sup>2965</sup> Par ce choix d'un théâtre qui « unit », Vilar se positionne sans la moindre ambiguïté dans l'optique proposée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; mais aussi dans celle du programme culturel du Conseil National de la Résistance ; dans celle d'institutions comme Peuple et Culture, Travail et culture - dont l'un des fondateurs n'est autre que Serreau : à savoir un théâtre, une culture considérés comme un bien commun à des hommes et des femmes politiquement, philosophiquement, socialement différents. C'est le temps du consensus, de l'unanimité, la pause théâtrale, ce que Gaudibert nommera « le populisme culturel ».<sup>2966</sup> Pourtant la division est là. Le rêve du rassemblement entrevu au lendemain de la victoire - entre « celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas » disait Aragon - a volé en éclats en 1947, et la société française devenue plus morcelée que jamais. Mais pour l'heure, en ces « temps divisés »<sup>2967</sup>, Vilar fait le choix oxymorique d'assembler. Le mot « populaire plaît ou déplaît », mais il reste pour lui « sa signification routière », son souci « prioritaire ».<sup>2968</sup> Ce n'est que plus tard qu'il prendra pleinement conscience de la contradiction.

Vilar confie ne pas « connaître les ouvriers » lorsque Laurent lui propose de prendre en mains le destin du théâtre populaire.<sup>2969</sup> C'est bien la première et la dernière fois qu'il établit un rapport de synonymie entre les deux termes. Dès 1950, il affirme qu'il ne saurait y avoir de nos jours « un théâtre de l'ouvrier, du métallurgiste ». Il n'y a que « le théâtre ».<sup>2970</sup> Il y revient en 1955 lors de la querelle avec Sartre déjà évoquée. Après avoir dénoncé le répertoire du TNP, le philosophe juge que ce théâtre n'a pas de « public populaire, de public ouvrier ».<sup>2971</sup> Vilar réplique et s'explique : dans la France d'alors, un public populaire n'est pas forcément un « public ouvrier ». Un employé des postes, une dactylo travaillent eux aussi « huit heures par jour » avec des salaires inférieurs à ceux de bien des ouvriers. Ils appartiennent « au peuple ». Le TNP prend le public populaire « comme il est ».

---

<sup>2964</sup> « Vilar répond à J. L. Barrault », *France-Observateur* 28-3-1957. (TSP 197.)

<sup>2965</sup> Op.c. TSP 173. (On pourrait citer encore la « Note pour la presse », 1956 ; des écrits des *Cahiers Rouges* ; Radio Canada...)

<sup>2966</sup> P. Gaudibert, *L'Action culturelle : intégration et/ou subversion*, 39.

<sup>2967</sup> Op.c. TSP 145.

<sup>2968</sup> Op.c. TSP 178.

<sup>2969</sup> J. Laurent, op.c. « Projet de livre. »

<sup>2970</sup> Op.c. A. Villiers 114.

<sup>2971</sup> Op.c.in *Théâtre populaire* n°15 sept. 1955. (*Un théâtre de situations*, 69.)

La Gauloise ne serait-elle plus une cigarette « populaire » dès lors que Monsieur de Rothschild « n'achète que des Gauloises » ?<sup>2972</sup> Son théâtre s'appelle « TNP » et non « TNO » [ouvrier].<sup>2973</sup> Il tiendra à affirmer cette position. En 1970, pour définir ce qu'est un public populaire, il répond que ce terme ne « signifie nullement ouvrier ». Bien d'autres catégories de travailleurs « peinent à la tâche ». Qui plus est, prétendre mettre sur pied un « théâtre ouvrier » créerait « un fonctionnement et des rapports artistiques » rapidement « faussés » car assujettis à une optique catégorielle et idéologique.<sup>2974</sup> Vilar se retrouve parfaitement dans la définition proposée lors de la réunion internationale sur le théâtre populaire :

« Des théâtres qui se soucient de la qualité de leurs spectacles et qui se proposent d'atteindre un public qui socialement soit le plus étendu possible ».<sup>2975</sup>

Ce public, « le plus étendu possible », est-il mécaniquement acquis au théâtre populaire ? Au fil des premières années d'Avignon, Vilar a peu à peu découvert non pas un public populaire, mais la foule, en comparaison des assemblées confidentielles des théâtres de poche parisiens ; « toutes sortes de gens jusque-là ignorés » observe Négroni.<sup>2976</sup> « Ce n'est que quatre ans après à Avignon », donc en 1950, que Vilar dit avoir pris conscience du fait « qu'il y a une notion de public ».<sup>2977</sup> Avignon lui révèle la multitude.

Lorsqu'au démarrage du TNP Vilar s'interroge : « aurons-nous les premiers jours des salles combles » ? Il fait montre d'un superbe optimisme : « je le pense ».<sup>2978</sup> Il va très vite déchanter. Nous avons mesuré la progression du public de la deuxième saison jusqu'en 1961-62 : la moyenne par représentation passe de 1250 à 2400 ; comme nous avons suivi la progression des nombres de groupements et d'abonnements. N'y revenons pas. Mais la première année fut particulièrement difficile. Présentons seulement quelques chiffres<sup>2979</sup> : pour *Le Cid* à Clichy 310 spectateurs le 20-12-1951 ; 324 et 316 à Gennevilliers les 3 et 5-2-1952. Ils sont plus faibles encore pour *Mère Courage* : à Clichy les 10 et 19-12-1951, 166 et 220 spectateurs ; 261 et 302 à Genevilliers les 8 et 13-2-1952 ; Porte de Montreuil entre 181

---

<sup>2972</sup> Bref n°7 oct. 1955. (TSP 189.)

<sup>2973</sup> *L'Express* 24-11-1955.

<sup>2974</sup> Op.c Radio Canada.

<sup>2975</sup> Compte rendu, Avignon 21-24 juil. 1952.

<sup>2976</sup> J. Négroni, op.c. « Vilar nuit ».

<sup>2977</sup> Op.c. A. Varda.

<sup>2978</sup> Op.c. TSP 146.

<sup>2979</sup> « Document n°13 », *Archives TNP J. Vilar 1951-63*, Archives nationales.

et 212 en juin 1952.<sup>2980</sup> Quand Simon écrit que les débuts du TNP furent « étincelants », il fait preuve lui aussi d'un optimisme qui semble oublier certaines réalités.<sup>2981</sup>

Après six mois d'activité du TNP, le constat est amer pour Vilar. Trois obstacles se dressent : l'architecture des salles qui en compartimentant le public « divise au lieu d'unir » ; l'éloignement, les masses populaires habitent en banlieue, « tout un voyage » pour aller à Paris ; le prix des places trop élevé.<sup>2982</sup> Cette argumentation ne convainc pas puisque jusqu'à fin février 1952, le TNP se produit en banlieue et pratique des tarifs modiques - de cent cinquante à quatre cent francs, rappelons-le - fixés comme nous l'avons relevé par le cahier des charges. Les raisons avancées concernent les salles parisiennes certes, mais nullement l'entreprise Vilar.

Il faut bien comprendre - et Vilar ne l'a sans doute pas mesuré immédiatement - qu'il vise un public ignorant le théâtre, un public qui ne possède aucun repère en ce domaine, à l'opposé de celui des « happy few », des heureux élus, qu'il a côtoyé jusqu'alors. Pour « populaire » que se déclare un théâtre, ce n'est pas pour autant que le public populaire l'adopte dans l'instant. Ceci ne se décrète pas. Une autre explication de ce désintérêt offre peut-être à Vilar une solution. Il observe que dans le Midi, le public paie de « huit cents à trois mille francs » un billet pour la corrida et pourtant « les trois-quarts » des milliers de spectateurs sont « pauvres ». Il en conclut que « chacun sacrifie tout à sa passion ». Il reste donc à faire le maximum pour que le théâtre « redevienne une passion ».<sup>2983</sup> Ce « public de masse », devenu un des critères de travail du TNP tel que Vilar le présente en 1960<sup>2984</sup> ; il a fallu aller le chercher, le rassurer, l'appriivoiser jour après jour. Ce labeur a été conduit avec pragmatisme, marqué par des tâtonnements, en superposant, saison après saison, l'ensemble des mesures précédemment détaillées. La tâche « fut ingrate les premiers mois, la première année »<sup>2985</sup>, rappelle Vilar à plusieurs reprises ; « ce ne fut pas très aisé de convaincre ceux que nous voulions servir ». Le rôle de « commis-voyageur » fait naître parfois la gêne chez les responsables du TNP : « nous nous sentions indésirables ».<sup>2986</sup> Sonia Debeauvais, observe

---

<sup>2980</sup> Nous avons précédemment précisé le succès public du *Cid* à Chaillot en mai 1952, mais aussi la faiblesse de la moyenne obtenue par *Mère Courage*.

<sup>2981</sup> A. Simon *Jean Vilar qui êtes-vous ?* 73.

<sup>2982</sup> Le Théâtre et les masses, printemps 1952, *TT* 175-6 passim.

<sup>2983</sup> Op.c. *TT* 176.

<sup>2984</sup> Op.c. *TSP* 241.

<sup>2985</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2986</sup> « Les premiers pas », allocution décembre 1960. (*TSP* 228.)

qu'en 1951 le TNP a des « idées généreuses » pour atteindre ce public populaire, « mais encore floues ».<sup>2987</sup>

Vilar convient que pour réussir, le TNP « doit aller au peuple », mais il ajoute tout aussitôt « quelle entreprise harassante ! », tout simplement « tuante ».<sup>2988</sup> Afin de créer « un rapport de fidélité » entre le TNP et ce public, « quatre ou cinq années » auront été nécessaires. Les résultats n'étaient pas « à la hauteur de nos efforts ».<sup>2989</sup> Mais ils ont enfin été récompensés de leur ténacité. Vilar perçoit les premiers indices quinze mois après le démarrage. Il confesse ne pas avoir eu « le goût de poursuivre » la tâche s'il n'y avait pas eu ce « public admirable ».<sup>2990</sup> Nous faisons volontiers l'hypothèse que la formule des « week-ends » inventée par Vilar et le TNP a été un des facteurs majeurs de la séduction exercée à l'endroit du public populaire. Edifier un programme avec un subtil mélange de représentations théâtrales, de musique, de chansons, de bals et de repas pris en commun sur deux journées quasiment non-stop est de nature à faire naître une convivialité festive particulièrement attirante. « Ils ne sont pas une rêverie » dit d'eux Vilar, mais le choix délibéré de réunir « les plus nécessaires satisfactions de la vie » : les mets, les distractions « du cœur et des sens » et aussi le « plaisir de ne pas se quitter ou de se retrouver ».<sup>2991</sup>

Comme un leitmotiv, le terme « admirable » revient désormais sans cesse sous la plume ou dans la bouche de Vilar pour qualifier ce public populaire rassemblé.<sup>2992</sup> Il suit « admirablement l'histoire » : la pertinence des questions posées au cours des dialogues l'atteste.<sup>2993</sup> Il manifeste une intensité d'attention, de concentration, de silence durant la représentation qui ravit Vilar. Admirable au point de rester stoïque sous une pluie battante qui « n'a pas fait fuir un seul spectateur ».<sup>2994</sup> Il voit là les manifestations les plus sûres de « l'affection et du plaisir d'autrui ».<sup>2995</sup> Ce public dont les témoignages « touchent et réjouissent » constitue pour toute l'équipe « la meilleure des récompenses ».<sup>2996</sup> Et Vilar d'exprimer sa joie devant ces « belles salles du public populaire ! » ; de mesurer son bonheur

---

<sup>2987</sup> S. Debeauvais, *Cahiers Théâtre Louvain*, n°56-57, 10.

<sup>2988</sup> Op.c. *TSP* 201-2 passim.

<sup>2989</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2990</sup> *Mo* 4-2-1953, 18.

<sup>2991</sup> Op.c. *TSP* 159.

<sup>2992</sup> Il faudrait citer « Le théâtre et la soupe » ; « document 2 bis » op.c. Archives nationales ; *Mo* avril 1954, 106-7 ; *CRI* n°79 fin 1952 ; disque Barclay ; Radio Canada...

<sup>2993</sup> Op.c. *TSP* 165.

<sup>2994</sup> Note 1-7-1953. (A Bec-Helluin.)

<sup>2995</sup> *Education et théâtre* n°7.

<sup>2996</sup> *CRI* n°79 fin 1952.

et sa chance en les comparant au public du Bolchoï qui « réagit si maigrement ».<sup>2997</sup> Et quelle « victoire » sur les pessimistes, les désabusés qui jugent ce public populaire « insensible aux chefs-d'œuvre ».<sup>2998</sup> Un fait est acquis pour Vilar, définitivement : désormais la rencontre « majeure, essentielle » au théâtre devient la rencontre avec ce public.<sup>2999</sup> Exprimant son souci de se préoccuper prioritairement des associations, il fait ce constat : « le public d'abord. Le reste suit toujours ».<sup>3000</sup> Ivernel rappelle qu'il n'a « jamais rencontré » un metteur en scène qui ait « pour le public un amour aussi profond, aussi sincère, un respect aussi total ».<sup>3001</sup> Vilar en effet n'a jamais parlé du public d'une manière si élogieuse ; il n'a jamais été aussi laudatif avant le TNP. Joie et bonheur à la vue de ces spectateurs heureux, « tous ces visages épanouis ». Qu'importe que le ciel « soit gris », avec le public populaire assemblé « il fait beau sur le TNP ».<sup>3002</sup>

---

<sup>2997</sup> *Mo* 19-9-1956.

<sup>2998</sup> Op.c. Radio Canada.

<sup>2999</sup> Op.c. Barclay.

<sup>3000</sup> *Mo* 27-5-1955, 221.

<sup>3001</sup> D. Ivernel, *L'Humanité* 29-5-1971.

<sup>3002</sup> *Mo* 16-4-1954, 107.

### 2.3. TNP 2 : un théâtre à l'orée de la division ?

Alors même qu'il évoque Suresnes de novembre 1951 qui, « à défaut d'une société socialiste » s'efforça de donner naissance à une « communauté publique » faite de « réflexion, de vie et de jeux », Vilar mesure que cette première tentative se déroula au sein d'une société « ségrégative et capitaliste. »<sup>3003</sup> Ce texte offre la première trace explicite de la contradiction qui menace Vilar dans sa volonté d'unir la désunion coûte que coûte. Mais prenons-y garde. Il reflète une pensée a posteriori fin 1954 – soit trois ans après Suresnes – et nullement l'état d'esprit de Vilar de 1951.

Au cours de 1959, mais surtout à compter de 1960, Vilar opère un virage important à propos du public. Trois indices en portent témoignage. Nous avons traité des deux premiers : la radicalisation du répertoire ; l'exigence du directeur du TNP à l'endroit de ses comédiens, les invitant à devenir des militants du théâtre populaire. Le troisième prend à corps travers les qualificatifs dont il use pour désigner son public.

A présent germe dans son esprit une question qui devient tout aussitôt lancinante pour ne pas dire obsessionnelle : « pour qui je travaille ? » ; « pour qui fait-on du théâtre ? » L'interrogation court de manière itérative tout au long de ses textes des trois dernières saisons. Il convient de définir pour « quel public on désirait travailler ». Il est bien lointain le temps de ce qu'il considère maintenant comme celui de la période des « gammes » et des « exercices de virtuosité » des premières saisons de sa pratique.<sup>3004</sup>

La réponse à l'interrogation est limpide. S'adressant aux comédiens du TNP, Vilar rappelle que les portes de ce théâtre restent « ouverts à tous », certes. Mais son rôle désormais ne consiste plus à « unir à tout prix » les membres d'une société « de toute évidence divisée ». Le mot « populaire » a acquis un « sens politique précis », surtout pour le « cerveau craintif du bourgeois ». Celui-ci, « martyrisé par la propagande », appréhende de s'égarer « parmi les bandits que nous sommes ». Il risquerait de découvrir du « marxisme à la cour » et « Staline au jardin ».<sup>3005</sup> C'est bien ce que l'on pense au *Figaro*. Tant qu'il ne s'agit que d'un « jeu d'esthètes », le spectacle de Vilar reste fréquentable. Mais prétendre inscrire le théâtre dans la cité, gare ! Voici qu'il lui a pris de vouloir démontrer que la paix « est bonne pour tous » et la guerre pour « quelques-uns seulement » ; que « les castes », si on les côtoie, sont « sources de grands ennuis » ; ou encore qu'il y a davantage de « sens de l'honneur » chez un paysan que

---

<sup>3003</sup> *Mo* Week-end de Noël 1954, 176.

<sup>3004</sup> « Réponse à un questionnaire », 2-10-1961. *TSP* 79. (On pourrait citer encore « Réponse à un questionnaire » 12-2-1962. *TSP* 81 ; « A qui je m'adresse ? » conférence de presse TNP, « La douzième saison ». *TSP* 268...)

<sup>3005</sup> Rapport général aux comédiens, 1960 ; (*TSP* 316-9 passim).



« sous le bicornes du polytechnicien... » En un mot, des propositions qui ne « plurent pas à tout le monde » et dès ce moment « les choses se gâtèrent ».<sup>3006</sup>

Vilar assure qu'il ne repousse pas, qu'il « ne méprise pas » la fraction de la « société bourgeoise » dont il est lui-même originaire, et qui à ses débuts l'a bien aidé financièrement, « mais ce n'est pas pour elle que je travaille » ajoute-t-il. Elle ne saurait être son objectif. Actuellement, sa mission est de présenter au « maximum des Français des classes défavorisées » les grandes œuvres et de bâtir une équipe « dévouée à ce public des classes pauvres » et l'entraîner avec lui pour courir « les locaux des associations ».<sup>3007</sup> Il n'hésite pas à proclamer qu'à ce jour il s'agit de s'adresser à une « certaine partie de la société ».<sup>3008</sup>

La terminologie employée par Vilar met ce nouveau choix en exergue, ici encore avec une itérativité, une fréquence très élevée : « classes défavorisées » ; « classes pauvres » ; « classes laborieuses » ; « public prolétaire » ; ceux pour qui « les heures et le mode de travail sont obsédants et esclavagistes ». Voici le slogan de Vilar : « travailleurs de Paris et de la région parisienne, le TNP est votre théâtre ».<sup>3009</sup> Et reprochant aux critiques de *Théâtre populaire* de ne conduire leurs analyses à l'endroit de ses spectacles avec pour seul critère « le terrain de l'esthétique », il déclare « ce n'est pas l'art que je vise, mais le public prolétaire ».<sup>3010</sup> Ce sont là des expressions totalement nouvelles, absentes des textes d'avant le TNP et rarissimes dans la phase première de celui-ci.<sup>3011</sup> Et lorsqu'en 1960, dans la Lettre aux associations, Vilar écrit que le TNP se donnait pour but dès 1951 d'être l'instrument de culture et de divertissement en faveur « des classes laborieuses », c'est manifestement sa pensée de 1960 qui lui fait tenir ce propos : a posteriori, une nouvelle fois Vilar court-circuite la chronologie. En attendant, force est de constater que durant cette période, les efforts pour solliciter ce public des classes pauvres redoublent. Les associations font l'objet d'une

---

<sup>3006</sup> J. Lemarchand, « vingt années de théâtre », *Le Figaro littéraire* 2-3-1963.

<sup>3007</sup> « La critique et la culture », note 1960. (Certaines parties de cette note sont reprises dans la Lettre aux associations de septembre 1960 et la même année dans *Mémoire*.)

<sup>3008</sup> Op. c. *TSP* 319.

<sup>3009</sup> « Dix ans de mise en scène au TNP », Sorbonne 15-3-1961. (*TSP* 260).

<sup>3010</sup> *Mémoire*, *TSP* 251.

<sup>3011</sup> Cf note 1960 ; Lettre aux associations septembre 1960 ; *Mémoire* 1960 ; Lettre à O'Casey 22-1-1961 ; Sorbonne 15-3-1961 ; « le problème », questionnaire Sofia 2-10-1961 ; Lettre aux associations 28-9-1962 ; La douzième saison octobre 1962 ; *Clarté* 10-10-1962 ; réponse à un questionnaire 12-10-1962 ; expressions rappelées encore in disque Barclay 1965 et Radio Canda 1970. (Traitant de *Macheth* à la Scala, Vilar exprime son souhait de voir l'opéra s'ouvrir aux « classes laborieuses » ce qui transformera « son style » : in *L'Express* 20-2-1964.)

attention constante, systématique, selon une stratégie bien définie. Retenons cet exemple de 1962.<sup>3012</sup>

- *Premier envoi aux responsables des associations :*

Lettre de Vilar ; notice sur l'abonnement ; formulaires de retenue des places ; calendrier des avant-premières.

- *Deuxième envoi :*

Dépliant de la saison ; affiche.

- *Chaque mois :*

Calendrier mensuel ; programme des concerts.

- *Trois semaines avant une création :*

Tract sur l'œuvre (« Ne pas craindre de lui donner un aspect un peu didactique » ; maximum d'information sur l'auteur, sur l'œuvre ; l'affiche de la pièce.

- *Avant le festival d'Avignon :*

Affiche du festival ; note concernant l'hébergement.

- *Manifestations proposées aux associations :*

Présentation du TNP ; dialogues (Vilar ; un comédien ; un technicien) ; lectures, « montages de textes » (comédiens) ; débat sur une œuvre (metteur en scène ; adaptateur ; critique).

L'étude des fonctions du théâtre a permis de vérifier que, sans renoncer au divertissement, lors de cette dernière phase, Vilar privilégie la leçon. Rappelée supra, la proposition de 1946 - prééminence de la sensibilité sur la clairvoyance - se trouve inversée. Sans doute ne faut-il pas délaissier la séduction. Elle est une arme du savoir : mieux on séduit, plus on convainc. A des gens « éloignés de la culture », Vilar se doit de présenter « le plus beau spectacle du monde ».<sup>3013</sup> Mais à l'heure d'*Antigone* comme à celle de *L'Alcade de Zalamea*, il ne lui suffit plus d'émouvoir. Sa détermination à « enseigner » se donne pour finalité de concerner le public. Il confie avoir accepté « ce destin » de réaliser des œuvres pour permettre cette « propagation du savoir » présentée désormais comme « le but essentiel ».<sup>3011</sup>

---

<sup>3012</sup> « Publicité auprès des associations », note rédigée à la demande de M. Vilar, administration Fresnac, 9-9-1962. (op. c. Archives nationales.)

<sup>3013</sup> Op. c. note 1960.

Les problèmes de la cité deviennent la préoccupation majeure de Vilar. Leçon et savoir en rendent compte. Parce que le rôle du théâtre dans la société se révèle « aveuglant », il est indispensable d'accroître son « influence sociale », d'en faire le paradigme d'une scène moderne adaptée aux « contraintes » de ladite société.<sup>3014</sup> Non seulement l'art théâtral ne doit pas se mettre à l'abri des « contradictions » de celle-ci, mais au contraire s'obliger à « se mêler à cette société ».<sup>3015</sup> Il ne peut, sans courir le risque de s'appauvrir, se couper des misères, des inquiétudes, des « histoires cruelles ou heureuses de son temps ». « Connaître » et aider à connaître cette société, partager avec le public les « angoisses collectives », « les folies meurtrières » : voici « le terreau » dont se nourrit la leçon dispensée. Le théâtre devient le vecteur de l'incessante « remise en question des rapports de l'artiste et de la société ».<sup>3016</sup> Comme l'artiste de Camus qui ne se satisfait plus d'observer le combat, confortablement installé dans les gradins, Vilar à présent entre dans l'arène.

Aux débuts du TNP, il disait hésiter encore pour définir la mission du théâtre, nous l'avons noté. Dix ans après, il en a trouvé « le sens ». De 1951 à 1960, « théâtre populaire » ne garde pas dans son esprit une signification univoque. Et lorsqu'en 1970 Vilar écrit que « de 1951 à 1963 » le TNP a répondu « aux appels des classes pauvres »<sup>3017</sup>, il nous faut corriger : peut-être, mais ni de la même manière, ni avec la même intensité. Partie des travées unanimistes de Suresnes son action s'achève par le combat, le militantisme en faveur des « classes laborieuses », plaçant au cœur de son théâtre les affaires de la cité.

---

<sup>3014</sup> Op. c. *TSP* 318.

<sup>3015</sup> Op. c. *TSP* 260.

<sup>3016</sup> Op. c. *TSP* 87-93 passim.

<sup>3017</sup> *Mo* 15-10-1970.



## **Chapitre 3**

### Les limites



### ***3.1 Un constat : les difficultés à convaincre un public ouvrier***

La seule enquête sociologique rendant compte du public de Vilar a été menée lors du festival d'Avignon en 1967 par Janine Larue. Pour le reste, et tout particulièrement pour le TNP, il est bien difficile sinon impossible de mesurer ce public selon les catégories socio-professionnelles de l'INSEE. Nous ne disposons que d'estimations, de quelques témoignages : lettres de spectateurs, réponses à des questionnaires...

D'après les sources du ministère de la Culture et ses propres travaux, A.M. Gourdon propose la grille suivante pour le TNP de Vilar : 35% d'employés et de cadres moyens ; 23% de professions libérales et de cadres supérieurs ; 21% de lycéens et d'étudiants ; et seulement 4% d'ouvriers.<sup>3018</sup> Dort fait l'hypothèse que « 5 à 6% d'ouvriers vont au théâtre. »<sup>3019</sup> Quant à Kaës, à la suite d'une enquête sur l'ensemble des théâtres publics, il relève que les publics « de travailleurs » ne représentent que « la plus faible partie » de la fréquentation de ces salles, « soit 5 à 6%. »<sup>3020</sup> On retrouve des pourcentages du même ordre chez Duvignaud.<sup>3021</sup>

Pour en revenir au TNP de Vilar, on constate que l'écrasante majorité de son public est faite d'employés, de cadres, de professions libérales et de l'univers étudiant. La population ouvrière reste faible. Or, il ne faut pas perdre de vue que durant la période considérée – 1951 à 1963 – cette catégorie représente en France 40% de la population active selon l'INSEE. Le TNP touche donc au mieux un ouvrier sur dix. Encore convient-il de préciser que la CSP « ouvriers » n'est pas homogène et qu'il n'y a pas égalité au sein des professions ouvrières. Etudiant la typologie des groupements qui ont souscrit des abonnements au TNP pour la saison 1962-1963, voici le constat de S. Debeauvais : 139 C.E (entreprises comme Renault, Dassault ; sociétés ; banques ; services publics - PTT, SNCF, EDF, GDF...) ; 91 associations culturelles – Travail et Culture, Ligue de l'Enseignement... Et 131 mouvements de jeunesse – JMF, MJC, organisations étudiantes, foyers de lycées et collèges... Commentant ces données, elle observe que le TNP séduit avec une relative facilité les industries innovantes dites de pointe, celles qui exigent une grande qualification et donc une formation conséquente : « électricité, aéronautique, électronique. » Les résultats sont plus modestes dans les industries traditionnelles, comme le secteur de l'automobile. S'il est vrai que le vingt-sept novembre

---

<sup>3018</sup> A.M. Gourdon, in Corvin, op.c. 682, entrée « public » ; « Les publics de théâtre », Ministère de la Culture, *La Documentation française*, Paris 1988. (6% d'ouvriers au Théâtre du Soleil et au TEP ; 1% à la Comédie-Française.)

<sup>3019</sup> B. Dort et J.P. Vincent, « Le théâtre est-il encore populaire ? » France Culture, 28-4-1981.

<sup>3020</sup> R. Kaës « Publics populaires et participation ouvrière » *Esprit* n°spécial 1965, 902.

<sup>3021</sup> J Duvignaud, *Les Ombres collectives*, 1965.

1954, « La nuit Renault » totalise 2700 entrées, seulement 250 abonnements sont souscrits dans cette entreprise en 1962-63. Quant aux personnels des grands magasins parisiens, « ce fut l'échec total. »<sup>3022</sup>

R. Temkine confirme ces appréciations. Selon elle, Travail et Culture, l'association culturelle la plus représentative du « recrutement populaire », très implantée « en milieu ouvrier » n'envoie au théâtre que difficilement « d'authentiques ouvriers, des manuels. » Les plus présents de ses adhérents appartiennent aux « PTT, banques, administrations » et dans les usines, « aux bureaux d'études. »<sup>3023</sup> Ce sont les ouvriers les plus qualifiés, mais aussi les militants politiques, syndicaux, responsables des CE, tous ceux qui ont la prise de conscience la plus aiguë de l'importance de la culture conçue – du moins encore à cette époque-là – comme un facteur d'émancipation et de désaliénation, qui répondent favorablement à la sollicitation. Il n'y a là rien de surprenant.

Il est incontestable que Vilar a gagné au théâtre un public populaire qui ignorait cet art, et par-là même il a créé des habitudes culturelles nouvelles. Un seul exemple, mais ce n'est qu'un coup de sonde qui ne peut en rien prétendre à valeur scientifique : au cours des représentations à Genevilliers – trois au dix-sept février 1952 – le journal communiste *Ce Soir* organise un des week-ends au bénéfice de ses lecteurs – nous y avons fait allusion. Quelques spectateurs écrivent au quotidien en déclinant leurs professions. On est en présence d'un large éventail de métiers modestes.<sup>3024</sup> Critique à *L'Humanité*, après douze ans d'assiduité au TNP et de contacts fréquents avec Vilar et Rouvet, Leclerc écrit que « les ouvriers d'entreprises » - les soirées réservées à leurs usines exceptées – ne représentent « pas plus de 2 à 3% du public. »<sup>3025</sup> Mais il faut préciser que tous les ouvriers n'exercent pas dans les usines.

Dort une nouvelle fois s'empare de ces données pour, trente ans après, poursuivre le procès intenté à Vilar à l'aune des pensées sartrienne et brechtienne. Le théâtre populaire n'a été qu'« un mythe », dès lors qu'il pose comme axiome que populaire est synonyme d'ouvrier. « Baptisé populaire », le public de Vilar se compose en réalité de « petits bourgeois » et ne saurait en aucune façon constituer un « public prolétarien. » « L'idéologie » du théâtre populaire « a vieilli. » Elle était à remettre en question. « Nous sommes quelques-uns à l'avoir senti » poursuit-il, ce qui a engendré « une sorte de désaccord avec Vilar autour

---

<sup>3022</sup> S. Debeauvais, « Rapport sur la saison 1962-63. »

<sup>3023</sup> R. Temkine, *Combat* 19-7-1963. (Voir aussi *L'Entreprise théâtre*.)

<sup>3024</sup> Métallurgiste, ouvrière, cigarière, ouvrier électricien, magasinier, ménagère, ouvrier du bâtiment, photographe, mécanographe, boutiquier, artisan, petit commerçant, agent de maîtrise, contrôleur des PTT, instituteur, conseillère d'orientation, assistante sociale, infirmière...

<sup>3025</sup> G Leclerc, *Le TNP de Jean Vilar*, 96-7.



de Brecht. »<sup>3026</sup> Mais, à titre comparatif, que ne traite-t-il pas du public de ce dernier ? Il est de notoriété publique qu'au moins jusqu'à la construction du mur de Berlin en 1961 – donc du vivant de Brecht – le public qui suit le travail du Berliner n'est pas constitué par les mineurs de la RDA, mais majoritairement par les couches cultivées et les intellectuels de Berlin-Ouest. La remarque s'applique tout autant au public qui a vu ses spectacles à Paris en 1954 et 1955. La dramaturgie de Brecht, excellente pour les doctes prolétarisés, l'est-elle autant pour un prolétariat ouvrier ? On peut se poser la question. Et Strehler nous propose une réponse, qui écrit :

« Brecht n'a pas écrit un théâtre uniquement pour la RDA. Une grande partie de ses oeuvres a été écrite non pas pour le théâtre prolétaire, non pas pour servir de tremplin aux syndicats, mais pour le public bourgeois. »<sup>3027</sup>

« Engagé involontaire » se souvient Planchon, il servit de prétexte bien malgré lui aux « combattants de *Théâtre populaire* » pour mener la croisade contre « leurs traîtres. » Et plus tard, Vilar lui confia avoir « été agacé » par leur propension à mettre en avant son cadet « pour le critiquer. »<sup>3028</sup> « Au temps de la guerre froide » rappelle-t-il encore, revenant sur ce procès fait à Vilar, « un piège idéologique » connu son heure. Il a consisté à lui reprocher « l'absence de la classe ouvrière » et, sous prétexte de « populaire », de ne produire des réalisations qualifiées de « soupirs petits bourgeois », détournant ainsi les masses de « l'urgence du combat. » Et de conclure que c'est là du « Pierre Nicole décalqué, le bel esprit flingueur de Port-Royal. »<sup>3029</sup>

A la lumière de ces témoignages, et quel que soit le parti pris, on prend conscience de l'extrême difficulté à séduire ce public ouvrier. Et il est vrai qu'en dépit de toutes les initiatives, malgré tous les efforts déployés, le TNP ne l'a pas attiré dans sa masse. Vilar, lui qui mène ce combat au quotidien et qui au quotidien en mesure les limites, en a conscience plus que quiconque. Dès 1957, il dit ne pas avoir « le culot » de prétendre : « nous sommes parvenus à notre but. »<sup>3030</sup> Il le rappelle trois ans plus tard dans *Mémoire* : « que ce but n'ait pas encore été atteint nul ne le sait mieux que moi. »<sup>3031</sup> Et de le réitérer encore en 1969. Réunir un public « appartenant en majorité au monde du travail » a été constamment « une entreprise menacée » ; et les résultats obtenus n'ont jamais été « entièrement

---

<sup>3026</sup> B. Dort et J.P Vincent, op.c.

<sup>3027</sup> G. Strehler, op.c. 108-9.

<sup>3028</sup> R. Planchon, op.c. 570.

<sup>3029</sup> R. Planchon, op.c. 456.

<sup>3030</sup> Op.c. TSP 203.

<sup>3031</sup> Op.c. TSP 238.

satisfaisants. »<sup>3032</sup> Sans doute n'est-ce là qu'une anecdote, mais retenons néanmoins de S. Debeauvais ce témoignage qui met en exergue la gêne ressentie dans une situation qui frôle l'absurdité, par ceux qui se rendent dans une briqueterie pour convier les ouvriers au spectacle :

« Un hall immense où les hommes, torses nus, ruisselants de sueur, travaillaient devant d'immenses fours à trois mille degrés dans une épaisse poussière blanche. Brutalement une pensée, ou plutôt une sensation aiguë m'a envahie : c'est à ces hommes que nous nous permettons de demander d'aller voir ce soir une pièce de Shakespeare... auxquels mêmes nous reprochons insidieusement de ne pas venir au théâtre. »<sup>3033</sup>

Au-delà des obstacles déjà évoqués – durée et pénibilité des conditions de travail ; éloignement du TNP implanté au cœur du XVI<sup>e</sup> arrondissement, « le plus bourgeois de Paris » pour qui réside en banlieue – Vilar retient les prix excessifs des places pratiqués par la plupart des salles, ce qui n'est pas fait pour créer des habitudes. A cet endroit, il avance que l'étudiant économiquement parlant se retrouve dans une situation identique à celle de l'ouvrier, et comme ce dernier appartient « aux classes défavorisées. »<sup>3034</sup> Mais, ce disant, il oublie une différence fondamentale : l'étudiant est culturellement favorisé, prêt recevoir le spectacle ; l'ouvrier, non, lui qui subit un handicap double. C'est bien là la pierre d'achoppement. La difficulté majeure ressortit à « la gêne qui paralyse le public ouvrier » et lui interdit l'accès au théâtre. Comment la dissiper ? Comment le convaincre qu'une salle comme le TNP fonctionne pour lui ?<sup>3035</sup>

Tous ceux qui comme Vilar se sont efforcés d'atteindre ce public ouvrier confient ne pas y être parvenus. Les responsables des théâtres implantés dans les banlieues ouvrières au cours des années soixante – et qui pour la plupart se revendiquent être les héritiers de Vilar – tous mettent l'accent sur cette difficulté extrême.<sup>3036</sup> Ainsi Chéreau après son échec à Sartrouville, écrit : « en aucun cas le théâtre populaire n'aura répondu aux exigences que l'on formait à son endroit. »<sup>3037</sup> Et en 1973, il avoue ne plus croire « à rien » de ce qui a édifié le « combat théâtral », à savoir « la recherche du public. »<sup>3038</sup> Planchon dit s'être livré dans la région lyonnaise à des « centaines de prises de parole » dans les cantines d'usines avec son

---

<sup>3032</sup> Op.c. TSP 495.

<sup>3033</sup> S. Debeauvais, op.c. *Cahiers Théâtre Louvain* n°56-57, 17.

<sup>3034</sup> Entretien TH. Gontard, Paris 24-1-1969. (Voir aussi entretien « festival d'Avignon 1968 », rediffusé in « Vilar nuit », op.c. 28-5-1991.)

<sup>3035</sup> Op.c. TSP 238.

<sup>3036</sup> Cf P. Madral, op.c.

<sup>3037</sup> P. Chéreau cité in de Jomaron, op.c. 1003.

<sup>3038</sup> P. Chéreau cité in de Jomaron, op.c. 1037.

« frère Bouise. » Invités par les CE, « nous parlions cinq jours par semaine » avec un fol espoir, « utopie raisonnable », de voir un jour « les démunis » citer de longs passages de Shakespeare « à leur marmaille. »<sup>3039</sup> In fine, la désillusion : « je ne peux écrire ce mot » - théâtre populaire – qu’entre « guillemets. » Le constat est amer. Les ouvriers ne vont au théâtre que pour « les construire. » Il mesure d’une façon « très autobiographique » - son père cabaretier n’a jamais vu un de ses spectacles – une « coupure culturelle forte, brutale. »<sup>3040</sup>

Pour Brook, le problème du public apparaîtrait être « le plus difficile à résoudre » au théâtre. Comment séduire « un public populaire » ? Au temps de Brecht, lui aussi observe que ce n’étaient pas « les ouvriers », mais bien « les intellectuels de Berlin Ouest » qui se précipitaient au Berliner. Certes, on sait que ce type de public existe, mais il reste « aussi insaisissable qu’un fantôme. »<sup>3041</sup> Lassalle confie avoir vingt années durant travaillé à amener au théâtre « les gens qui n’y vont pas. » Il ne croit plus au « volontarisme » en ce domaine, ou « cela ne dure pas longtemps. »<sup>3042</sup> Laissons à Strehler conclure ce tour d’horizon peu réjouissant, lui qui écrit : « il est très difficile d’entamer un dialogue avec le prolétariat. »<sup>3043</sup> On en prend rapidement conscience, Vilar n’est pas seul à se heurter à cet obstacle majeur. Peut-on se risquer à découvrir les responsabilités d’une telle situation ?

---

<sup>3039</sup> R. Planchon op.c 322.

<sup>3040</sup> R. Planchon, entretien, J. Baby, 2-5-1974. (*Le Monde*, « Dossiers et documents » n°46, déc. 1977, 3.)

<sup>3041</sup> P. Brook, op.c. 172-3 passim.

<sup>3042</sup> J. Lassalle in G. Banu, *Les Cités du théâtre d’art*, 42.

<sup>3043</sup> G. Strehler op.c. 109.

### 3.2 De quelques responsabilités de cet échec

Le premier procès qu'intente Vilar à ce propos concerne – on serait tenté d'écrire « bien évidemment » - les pouvoirs publics. Comment le théâtre pourrait-il être entièrement populaire dans une société qui ne l'est pas ? Question récurrente dans tous les textes traitant de ce sujet ; nous en avons parlé en particulier dans le chapitre du renoncement au renouvellement du contrat en 1963. Voilà la contradiction suprême, le nœud gordien qu'on ne saurait résoudre de manière radicale qu'en le tranchant comme jadis Alexandre. Comment peut-on rendre Vilar unique responsable d'une telle situation ? Et pourtant d'aucuns ne s'en privent pas, nous l'avons constaté. Pourquoi cette exigence vis-à-vis du seul TNP ? Certes observe Vilar, le théâtre n'est pas encore « absolument populaire », non plus que « la culture ou la philosophie. » La réussite d'un tel espoir repose sur les épaules de tous, « écrivains artistes, hommes politiques, citoyens. »<sup>3044</sup> La culture, le théâtre, les arts sont une « charge morale, une entreprise de l'Etat. »<sup>3045</sup>

Le premier devoir de ce dernier serait d'attribuer des moyens conséquents au TNP. Nous avons mentionné la disparité énorme des dotations accordées à chaque théâtre national. Nous avons connu Vilar vivre chaque jour dans la hantise du déficit. Il est en droit de s'étonner en voyant L'Odéon – Théâtre de France confié à son ami Barrault recevoir dès la première année une aide supérieure à celle octroyée au TNP.<sup>3046</sup> Sans doute est-il difficile à « une société bourgeoise » qui possède « ses structures économiques, ses défenses » de créer un théâtre populaire. Mais si elle le met en place, elle se doit de le soutenir, ce qu'elle « ne fait pas suffisamment. »<sup>3047</sup> Le TNP se présente comme un théâtre de service public, donc obéissant à une « exploitation culturelle désintéressée. » Comment comprendre dès lors de le voir dans l'obligation permanente de gérer le déficit, sinon par le fait qu'il fonctionne dans un « contexte social intéressé. »<sup>3048</sup>

L'Etat doit également édifier des théâtres en banlieue. Demander au prolétariat de se rendre au spectacle dans des salles construites dans des quartiers bourgeois pour un public bourgeois constitue une inconséquence. Contraindre les équipes « d'aller au peuple » dans les équipements actuels épuise et décourage les collaborateurs. Il faut au moins selon Vilar

---

<sup>3044</sup> Op.c. *TSP* 238. (A noter que Chéreau rejoint parfaitement Vilar en ce point quand, constatant que « la décentralisation a élargi considérablement la diffusion de la culture en France », il conclut : « comment créer une culture populaire si l'Etat ne l'est pas ? » *Le Monde* 2 et 3-11-1969.)

<sup>3045</sup> Op.c. *TSP* 209.

<sup>3046</sup> Voir entretien avec Th. Gontard.

<sup>3047</sup> Entretien R. Pillaudin, op.c. (Rediffusion « Vilar nuit » France Culture 28-5-1991.)

<sup>3048</sup> Op.c. *TSP* 244.

« trois salles dans la périphérie » suffisamment spacieuses pour accueillir un public nombreux – seul moyen de tenir le budget en pratiquant des prix modérés – et « correctement équipées. »<sup>3049</sup> Ceci nécessite de repenser entièrement l'architecture et la scénographie, d'imaginer des équipes administratives nouvelles acquises à la cause du théâtre populaire. Vilar souhaite ne pas être seul à devoir assumer cette responsabilité à l'endroit du public concerné. Et l'on sait qu'après le limogeage de Laurent en 1952, il faut attendre sept ans et l'arrivée de Malraux pour voir naître d'autres CDN. Or, dès 1957, Vilar prend conscience qu'après six ans d'existence, le TNP atteint « la limite » de ses possibilités et de ses forces. Il devient indispensable de développer l'action « à une plus grande échelle », ce qui ne relève pas d'une unique entreprise, mais ressortit au « gouvernement de la République » qui doit orienter la tâche de l'ensemble des théâtres subventionnés « par rapport au populaire. Et au populaire seul. »<sup>3050</sup> Si les problèmes du théâtre moderne, du « théâtre social », du « théâtre de masse » sont clairement posés, au sein du TNP au moins, celui-ci ne peut les résoudre seul. Et, prisonnier de « tant d'intérêts contraires ou ennemis », dans cette marche solitaire n'avance-t-il pas à « contre-courant de l'actuelle société ? »<sup>3051</sup>

Pour autant cette carence de l'Etat est-elle spécifique des gouvernements bourgeois ? Si du jour au lendemain la société « devenait socialiste », parviendrait-elle à faire venir les ouvriers dans les salles, interroge Vilar ? Il en doute. « Quel était le budget des ministères de la gauche » avant le treize mai 1958 en ce qui concerne les Beaux-Arts ? Dans quelle mesure « le citoyen pauvre, l'homme sans espoir » peut-il aller au « rendez-vous que lui propose le créateur ? » Disposerons-nous des moyens nécessaires pour ouvrir ce chemin autorisant la rencontre « des créateurs et du vaste public populaire ? » Devant « l'inexistence ou la pauvreté » des ressources offertes par la Quatrième, la Cinquième République, que fera demain un « gouvernement de la Gauche » pour résoudre le seul, « le vrai problème » : celui de l'accès au théâtre « au plus grand nombre ? » Autant de questions que pose Vilar qui n'est guère rassuré par les rencontres, les échanges et les expériences qu'il a connus dans les pays de l'Est.<sup>3052</sup> Quelle que soit la société, « et même dans une société socialiste », il est bien difficile de faire « de vrais théâtres populaires. » Ceci reste « un idéal » pour lequel il faut combattre en toutes circonstances, « sans la moindre faiblesse. »<sup>3053</sup>

---

<sup>3049</sup> Op.c. *TSP* 209. (Voir aussi Entretiens avec Th. Gontard et A. Varda.)

<sup>3050</sup> Op.c. *TSP* 201-2 passim.

<sup>3051</sup> *Mo* 2-3-1954, 79.

<sup>3052</sup> Contribution au « Dialogue sur le programme » de la FGDS, 1966. (Voir *Témoignage chrétien* n°1170, 8-2-1966 et *TSP* 524-5 passim.)

<sup>3053</sup> Op.c. Radio Canada.

Mais dresser le constat des déficiences des pouvoirs publics suffit-il à tout expliquer ? D'après Vilar, certainement pas. On ne peut occulter la responsabilité des troupes, des équipes. Dans une entreprise de théâtre populaire, « du directeur à l'employé du secrétariat » chacun doit devenir « un militant de cette cause populaire. »<sup>3054</sup> Lors des ultimes saisons du TNP, nous l'avons vu souhaiter mettre sur pied une formation nouvelle des comédiens allant dans ce sens. On comprend pourquoi : bien peu de ses partenaires se montrent concernés par ce souci. Au démarrage du TNP, « étions-nous tous d'accord » sur la mission populaire de ce théâtre ? interroge Vilar. Assurément non : « il y en avait trois exactement. » Et de citer Rouvet, Philippe et lui-même.<sup>3055</sup> Rouvet « qui a autant que moi ce souci. »<sup>3056</sup> Notons tout de même qu'il semble en oublier un quatrième et commettre une injustice à l'égard de Coussonneau, son compagnon depuis *La Compagnie des sept*, comédien, régisseur, technicien, homme à tout faire dans une équipe et d'un dévouement sans faille. Parmi « la centaine que nous sommes » constate-t-il encore en 1954, combien sont acquis à cet engagement ? « On les compterait sur les doigts d'une seule main. »<sup>3057</sup>

Ce n'est qu'au fil du temps « vers 1955-56 » que certains comédiens « ont compris cette mission », l'ont acceptée.<sup>3058</sup> « Une douzaine de camarades » dont certains y ont puisé « un enrichissement personnel. »<sup>3059</sup> Si certains acteurs se montraient « favorables » aux contacts avec les associations, a contrario relève S. Debeauvais, d'autres « ne jouaient vraiment qu'après les avant-premières. »<sup>3060</sup> Tous ne prenaient pas part « aux rencontres » avec les groupements, « nous n'avions pas tous la même conviction » rappelle Mollien qui ajoute : « j'espère avoir fait partie de ce petit nombre. »<sup>3061</sup>

Casarès avoue ne pas croire « à l'aventure » du théâtre populaire. Elle n'adhère d'aucune manière à ces « fameux week-ends » au cours desquels « on mangeait et débattait ensemble » et qui voyaient les acteurs danser « avec les spectateurs ». Elle perçoit dans ces comportements une démythification, une désacralisation de l'acte théâtral : « pour moi, ça brisait toute la magie. »<sup>3062</sup> Noiret concède que Vilar a réussi, il a attiré au théâtre « beaucoup de gens qui n'y allaient pas. » Mais lui non plus ne partageait pas la cause du théâtre

---

<sup>3054</sup> Op.c. *TSP* 280.

<sup>3055</sup> Entretien Th. Gontard, 24-1-1969.

<sup>3056</sup> *France Observateur* 28-3-1957.

<sup>3057</sup> *Mo* avril 1954, 102.

<sup>3058</sup> Op.c. Varda.

<sup>3059</sup> S. Debeauvais, entretien Avignon 17-7-1981.

<sup>3060</sup> R. Mollien, op.c. *L'Herne* 94.

<sup>3061</sup> M. Casarès, *Télérama* n°2158, 22-5-1991, 35.

populaire poursuit-il : « j'avais tout simplement envie de jouer. »<sup>3062</sup> Quant à Gischia, il affirme être en désaccord total avec Vilar sur ce point. « Nous nous disputons » à propos de cette notion de « théâtre populaire. » Il dit n'avoir « jamais cru » que le théâtre était « ni national ni populaire. » Cette opinion avait pour effet de mettre Vilar « dans des fureurs épouvantables. » Et les week-ends ? « Je n'y suis jamais allé » répond-il, considérant qu'inviter des gens à s'habiller pour « consommer une tranche de jambon » et assister à un spectacle, « c'est pas humain. »<sup>3063</sup>

Wilson déclare avoir assisté à l'arrivée d'organisateurs qui « à coups d'abonnements », d'actions menées « dans les entreprises » tentaient d'imposer « une sorte de culture industrielle. » Selon lui, tout ce déploiement d'efforts n'est qu'un « leurre », tant il est vrai que le théâtre est « forcément élitiste. »<sup>3064</sup> Coussonneau qui est resté sous sa direction au TNP durant deux ans et demi dit de lui qu'il n'avait pas « le même souci du public populaire que Vilar. » Il renonce aux contacts avec les associations, disant volontiers « les abonnés, je n'en ai rien à foutre ! » Au point qu'après deux ou trois saisons qui ont couru sur l'erre impulsée par le travail de Vilar, Chaillot est peu à peu déserté par le public et les dernières années de la direction Wilson voient les spectacles stagner en moyenne à un tiers de la jauge. Alors que nous l'avons vu intercéder en sa faveur pour lui succéder à la tête du TNP, Vilar confie à Coussonneau quelques mois avant sa mort à propos de Wilson : « je me suis gouré. »<sup>3065</sup>

Vilar sait fort bien combien la détermination d'une équipe pour maintenir saison après saison le contact avec le public populaire reste primordiale. Il en a fait l'expérience. Un théâtre de trois mille places, « il faut savoir le remplir » et cela « s'apprend. » Si on ne sait pas le faire, « il faut s'en aller. » On comprend qu'au départ de Wilson en 1972, son successeur Lang, peut-être effrayé à son tour par la vastitude, ait fait procéder à un bouleversement architectural de la salle afin d'en réduire la jauge à un millier de places. Ce théâtre « pour les travailleurs » dont Vilar s'est efforcé d'établir « les assises », ce théâtre pour « le populaire » n'était-il in fine qu'une « utopie nécessaire ? »<sup>3066</sup> Nonobstant, il est indispensable de « continuer », de poursuivre le rêve. Là réside la leçon de l'action de Vilar.

---

<sup>3062</sup> P. Noiret, entretien Ch. Ockrent, « Passions de jeunesse » FR3 27-1-1995.

<sup>3063</sup> L. Gischia, entretien D. Bablet, février 1991. (*L'Herne* 43-4 passim.)

<sup>3064</sup> G. Wilson, *Télérama* n°2158, 22-5-1991, 38.

<sup>3065</sup> M. Coussonneau, entretien 23-5-1991.

<sup>3066</sup> *CHR* 211. (Voir aussi Conférence de presse Avignon 1969.)

Responsabilité du politique ; responsabilité des équipes – du moins celles qui ont vocation de théâtre populaire. Mais aussi responsabilité du public lui-même dit Vilar. Certes, exceptionnellement, il fait des efforts. Retenons, à titre d'exemple le témoignage d'un ouvrier cité par S. Debeauvais. Ce futur spectateur raconte que dans son entreprise on a proposé des billets pour le TNP : « personne ne voulait y aller. » Lui qui ne s'était jamais rendu au théâtre a fini par accepter. Il est conquis par le spectacle, même s'il avoue ne pas se souvenir du titre de l'œuvre : « quelque chose s'est noué en moi, j'étais accroché. J'ai été heureux. C'était beau. » Séduit, il est retourné plusieurs fois à Chaillot avec son épouse. Son spectacle préféré, *Roses rouges pour moi* : « c'est vraiment la vie d'un ouvrier avec quelque chose en plus. » Il a acheté le texte, l'a prêté à un camarade qui a mis « huit mois pour le lire, mais ça lui a plu. » Ce récit permet tout à la fois de prendre conscience de l'extrême difficulté qu'éprouve cette catégorie sociale pour aller vers le théâtre – « pour nous, ce sont des efforts. Le soir, nos yeux se ferment et nous dormons » - mais aussi du plaisir extrême ressenti à la suite d'une telle découverte.<sup>3067</sup>

Mais une hirondelle n'a jamais fait le printemps. Vilar s'aperçoit que le public est toujours en retard de « quelque cinquante années » sur l'esthétique de son époque.<sup>3068</sup> Nous avons déjà rencontré ce type d'appréciation. Et particulièrement le public populaire. Les tentatives infructueuses de *Nucléa* et de *La Nouvelle mandragore* en 1952 lui ont permis de mesurer combien il est difficile pour « un large public » d'accepter « sans préparation » un théâtre nouveau.<sup>3069</sup> Le phénomène se renouvelle au Récamier. Inclus dans la programmation des abonnements, *Le Crapaud-buffle* a été boudé. Dans cette salle, le public populaire « ne nous a pas suivis » remarque Vilar ; et il confirme en citant certains soirs où avec cinq cents places louées par abonnements, quatre-vingt personnes se retrouvent dans la salle. Il reconnaît là « l'extrême difficulté » déjà évoquée supra pour réunir créateur contemporain et public populaire. Véritable « divorce » entre une manière neuve de « concevoir » un personnage, de « conduire » l'action dramatique, et ce public surpris, dérouté par une expression dont il n'a pas « encore assimilé la leçon. »<sup>3070</sup> Croire que « tout membre d'une association » peut-être systématiquement invité à l'écoute de la première œuvre d'un dramaturge s'avère être « une erreur. » La proposition ne peut être « valable pour

---

<sup>3067</sup> Cité par S. Debeauvais op.c. *Cahiers Théâtre Louvain*, 12.

<sup>3068</sup> Op.c. *TSP* 337.

<sup>3069</sup> Op.c. *Doc* 61.

<sup>3070</sup> Op.c. Radio Canada.



tous. » Et Vilar d'en tirer la leçon : « erreur corrigée cette année » écrit-il aux groupements en 1960.<sup>3071</sup> La programmation du Récamier est retirée des abonnements.

Et Vilar de conclure que le « public n'a pas toujours raison. »<sup>3072</sup> On serait en droit d'attendre un effort de sa part pour accéder à des formes nouvelles de dramaturgie. Brook fait montre d'une exigence identique à l'égard de ce public. Il ne suffit pas que les créateurs éprouvent cette « nécessité impérieuse » d'art et de culture. Encore faut-il que le public la ressente également : « aussi longtemps que la culture ou l'art » ne seront que des « accessoires de la vie » - donc pas indispensables – « la partie sera perdue. »<sup>3073</sup> Contraint d'accepter une telle situation, Vilar dit se trouver dans l'obligation d'interrompre « les pièces qui ne marchent pas. »<sup>2938</sup> Mais à ce propos on pourrait lui objecter que durant sept saisons, de 1952 à 1959, les programmations de Chaillot ont habitué – on pourrait dire « formaté » - son public à un répertoire qui n'offre nullement la garantie de cette nécessaire « formation » dont il traite. Comment ce public aurait-il pu de ce fait adhérer du jour au lendemain à la proposition du Récamier ? Ceci oblige à envisager l'hypothèse de responsabilités partagées.

Sans être aussi catégorique que Planchon qui avance que les besoins d'un public prolétaire en matière de théâtre sont « presque inexistantes » et que l'ouvrier éprouve des difficultés voire des incapacités à « comprendre le spectacle »<sup>3074</sup>, il arrive à Vilar de douter des capacités dudit public. Dans une « ville informe de province », Côte médite. Sur neuf cent douze spectateurs présents, « combien de personnes ont-elles été émues et convaincues ? » La réponse fournie apparaît décevante : « soyons ambitieux, disons cent. » Le doute en lui s'installe et le scepticisme embrume son esprit : « ça n'a pas changé depuis l'époque de Rosy et du bar-tabac de la station Pasteur, et ça ne changera jamais. »<sup>3075</sup>

Vilar confie ne pas apprécier la pêche à la ligne. Pourquoi tel autre n'aurait-il pas le droit de ne pas aimer le théâtre ? Est-il juste de vouloir coûte que coûte le convier à la cérémonie théâtrale ? Voilà les questions qu'il finit par se poser : « l'art n'est pas forcément une chose qui attire tous les hommes. » Il a compris ce fait à la lumière de la tentative de Beck de poursuivre le spectacle dans les rues d'Avignon à deux heures du matin, en 1968. Les habitants, même s'ils n'assistaient pas au festival, n'éprouvaient contre lui aucune animosité. Mais si le festival « venait les emmerder sous leurs fenêtres », alors pleuvaient « protestations

---

<sup>3071</sup> Lettre aux associations sept. 1960.

<sup>3072</sup> Op.c Radio Canada.

<sup>3073</sup> P. Brook op.c. 174.

<sup>3074</sup> R. Planchon, *Théâtre/Public* n°15 mars 1977, 9.

<sup>3075</sup> *CHR* 192. (Allusion à sa jeunesse parisienne de porteur aux Halles précédemment traitée.)

et brocs d'eau. » Et Vilar lui-même, « homme de théâtre », s'insurgerait si une troupe troublait sa quiétude chaque nuit « rue de l'Estrapade. »<sup>3076</sup>

Décidément, réunir « les vastes assemblées »<sup>3077</sup> dont rêve Vilar et dont il dit avoir tant besoin n'est pas chose aisée – et tout particulièrement le public ouvrier. Nous en mesurons les limites à la lumière de ses textes.

---

<sup>3076</sup> Op.c. Varda. (Dernier domicile parisien de Vilar.)

<sup>3077</sup> *Mo* 6-2-1954, 39.

## **Chapitre 4**

Avignon théâtre populaire, ou le malentendu



#### 4.1. Ou comment naît une légende

D'aucuns ont cru ou croient pouvoir interpréter Avignon comme un galop d'essai, un tour de chauffe de la future politique que Vilar conduira ultérieurement au TNP en faveur du public populaire ; ou encore comme une expérience de décentralisation. Nous faisons l'hypothèse que nous sommes en présence d'une légende qu'il va falloir examiner au plus près.

A propos du second point, on lit dans *Arts* :

« Vilar voulait aussi participer à la décentralisation artistique entreprise il y a quelque temps par les Beaux-Arts. »<sup>3078</sup>

Récemment encore Py, le directeur du festival affirme : « la décentralisation théâtrale a été presque inventée à Avignon en 1947. »<sup>3079</sup> Nous avons constaté dans le détail ce que Vilar pense de la politique de décentralisation initiée par Laurent : une opposition farouche jusqu'au dernier jour. Souvenons-nous de la définition qu'il donne d'Avignon : une fête exceptionnelle dans des causses grecs. Pourtant nous le surprenons déclarer en 1947 : « c'est la seule décentralisation possible. »<sup>3080</sup> Rappelant que Vilar n'accordait aucun crédit à l'existence de « foyers permanents » de création en province, Laurent voit la tentative d'Avignon en quelque sorte comme « une contre-proposition » avec chez lui le désir « d'opposer sa propre conception » à celle qui avait présidé à la naissance du CDN.<sup>3081</sup>

Le premier point – Avignon théâtre populaire – est plus révélateur encore. On lit dans le *Corvin* : « c'est sur le chantier d'Avignon que Vilar élaborait la politique qu'il conduisit à partir de 1951 au Palais de Chaillot devenu le TNP. »<sup>3082</sup> Limitons-nous à cet exemple. On pourrait en citer bien d'autres signés par des historiens, des critiques... Et allons à l'essentiel. Disons-le tout de suite, le principal responsable de ces interprétations n'est autre que Vilar lui-même. « J'ai rappelé souvent » écrit-il en 1960 le rôle d'Avignon à l'endroit du « théâtre populaire. »<sup>3083</sup> De 1952 à 1970, il n'a de cesse, dès que l'occasion se présente, dans ses écrits ou dans ses déclarations de donner du crédit à cette idée. En 1952, il avance : « nous n'avons pas attendu d'être subventionnés par l'Etat pour créer un théâtre neuf et vivant, un théâtre populaire », alors qu'il évoque les quatre premiers Avignon.<sup>3084</sup>

---

<sup>3078</sup> *Arts* 12-9-1947.

<sup>3079</sup> O. Py France Inter 10-5-2014.

<sup>3080</sup> *Spectateur* 2-9-1947.

<sup>3081</sup> J. Laurent, op.c. *L'Herne*, 1954.

<sup>3082</sup> J. J. Lerrant, in M. Corvin op.c. entrée « festival d'Avignon » 328.

<sup>3083</sup> Op.c. *TSP* 241.

<sup>3084</sup> Op.c. *TSP* 155.

Deux remarques à ce propos : dès 1947, la Semaine dramatique a été subventionnée par les Beaux-Arts, nous en avons fourni la preuve ; théâtre « neuf et vivant », à coup sûr ; théâtre « populaire » à démontrer.

Il y revient par deux fois au cours de 1960. S'agissant de mettre en place les « relais » de la démocratisation culturelle dans le but « d'amener le public populaire au répertoire classique », et ce faisant, chercher entre le fait culturel et ce public populaire à multiplier ces « relais », il ne craint pas d'affirmer : « tels ont été nos objectifs de 1947 à 1960. » Il ajoute même que la recherche des dits relais a été entreprise « depuis 1945. »<sup>3085</sup> Vilar n'hésite pas à faire remonter ce souci de public populaire aux temps de La Compagnie des sept. Or, nous avons précédemment observé que ce n'est pas l'opinion qu'il se fait du public avant le TNP. Rappelant combien l'expérience menée à Avignon « pendant cinq ans » - donc avant ce même TNP – Vilar écrit encore qu'elle permet de « vérifier que le seul avenir du théâtre » se trouvait être dans « le théâtre populaire », grâce en particulier au critère de « public de masse. »<sup>3086</sup> Observons que cette dernière notion est toute relative. En comparaison des jauges des théâtres de poche parisiens qu'il a connues jusqu'en 1947 et même au-delà, l'affluence à Avignon a certes été plus importante dès les premiers festivals. Mais ce que nous avons noté à leur sujet n'a rien à voir avec les foules que Vilar connaîtra ultérieurement tant à Avignon qu'à Chaillot. Qui plus est, pour important qu'il soit, l'afflux de spectateurs n'est pas mécaniquement synonyme de populaire. L'« Adresse aux comédiens et personnels du TNP » porte une nouvelle fois la trace de cette assertion : « Avignon, premier geste en France depuis la guerre d'un vrai théâtre populaire. »<sup>3087</sup> Et en 1969, il considère que durant les cinq premiers festivals, « toutes les conditions, les lois et les devoirs d'un théâtre populaire étaient là. »<sup>3088</sup>

Telles sont les images véhiculées par certains, mais copieusement alimentées par Vilar lui-même. Sont-elles crédibles ? C'est ce qu'il convient d'examiner à présent par un retour aux faits et une confrontation des textes.

---

<sup>3085</sup> Op.c. *TSP* 239.

<sup>3086</sup> Op.c. *TSP* 241.

<sup>3087</sup> « Il ne faut pas dire », sept. 1960. (Il faudrait citer encore *France Observateur* 28-3-1957 ; Lettres aux associations de septembre 1960 et du 28-9-1962 – *TSP* 355 et 367 ; conférence de presse 23<sup>e</sup> Avignon 14-3-1969 – *TSP* 294 ; Radio Canada...)

<sup>3088</sup> Op.c. Varda.

#### 4.2. Et comment s'écrit l'histoire

Contrairement aux déclarations que nous venons de relever, nous avons noté précédemment l'absence de préoccupation de public populaire de la part de Vilar durant les années qui précèdent l'ouverture du TNP. Faut-il rappeler en 1949-1950, son projet de quitter Avignon pour Naples ou le Maroc ? Celui établi à l'intention des casinos – Nice ou Cannes, villes d'affluence de « voyageurs étrangers » comme dans la Cité des Papes...<sup>3089</sup> Il est impérieux de garder ces faits présents à l'esprit pour bien saisir, pour jauger correctement les préoccupations de Vilar à l'endroit du public à la naissance du festival d'Avignon. Qu'en est-il très exactement ? Voici ce qu'il rappelle vingt ans après :

« Avignon était en 1947 placée sur le grand mouvement de vacances de la Méditerranée, et certains pouvaient s'arrêter en Avignon, venus de Belgique, d'Allemagne, d'Europe du nord, de Suisse. »<sup>3090</sup>

Pour 1949, Vilar note qu'il faut prévoir un envoi « tous azimuts » de dépliants annonçant Avignon<sup>3091</sup>. Quels sont les destinataires envisagés ? Les voici énumérés dans le désordre : ambassade de Hollande, Théâtre royal de Stockholm, New College Oxford, Théâtre Solis Montevideo, Théâtre San Carlo Naples, Piccolo Teatro et Paolo Grassi , Revue de L'UNESCO, Alliance française, Fenice à Venise, Théâtre du Parc à Bruxelles...<sup>3091</sup> Souci identique exprimé en 1951 : « il faut développer la publicité y compris à l'étranger. » Et de préciser : « affiches sur Paris, à Londres, Stratford, Oxford, Cambridge, plus quelques grandes villes anglaises. » D'autre part, dans le but d'attirer le chaland, Vilar ajoute qu'il est « désormais nécessaire » que des acteurs comme Brasseur, Philipe, Casarès viennent à Avignon car « ces gens de talent sont aussi des vedettes. »<sup>3092</sup>

En 1950, ironisant à propos de la festivalomanie naissante, il tient des propos qui attestent qu'il est bien loin d'être acquis au public populaire. Racine, Corneille, Shakespeare vont devenir « nos digest estivaux. » Popularisons les chefs-d'œuvre, « la culture appartient à tous. Vive le théâtre populaire ! » Construisons des « enceintes » pour que « le peuple vienne » en masse : dix, quinze, vingt mille ! « Faisons du peuple, faisons du bruit ! »<sup>3093</sup> La même année, il relève qu'à Avignon « beaucoup ont fait des milliers de kilomètres » pour voir et entendre Shakespeare et Corneille.<sup>3094</sup>

---

<sup>3089</sup> *CRI* n°18, 1949.

<sup>3090</sup> Entretien Th. Gontard 24-1-1969.

<sup>3091</sup> *Mo* 3-4-1949.

<sup>3092</sup> Note pour la réunion chez Jaujard du 21-2-1951, in *Journal* février 1951.

<sup>3093</sup> Op.c. *TSP* 441.

<sup>3094</sup> Note, 1950.

Rendant hommage à d'Ornhjelm, la secrétaire générale du CEAI qui a administré le festival jusqu'au relais pris par le TNP, Vilar souligne que ses nombreuses relations internationales ont été d'un secours précieux pour « attirer les jeunes étrangers qui aiment le théâtre », et sur lesquels il fallait « dès le départ nous appuyer. »<sup>3095</sup> Il précise une fois de plus en 1963 que le choix d'Avignon s'explique par le fait que la ville se trouve « à la croisée des chemins des loisirs sur la grande route qui va du nord au sud. »<sup>3096</sup>

Livrons-nous à présent à une succincte revue de presse de l'époque, à propos du festival. Evoquant les trains qui déversent les spectateurs à la veille de la Semaine d'Art, Beigbeder commente : « vous ne pouvez faire un pas sans apercevoir une figure parisienne bien connue. »<sup>3097</sup> Dornes observe qu'il est « indispensable » que « les estivants, les étrangers » passant par Avignon « montrent leur curiosité » à l'endroit de telles « festivités. »<sup>3098</sup> Pour la seconde édition du festival, Beigbeder, toujours lui, relate que les organisateurs ont su provoquer « l'afflux des touristes. »<sup>3099</sup> Barjavel rappelle qu'à la première de *La Mort de Danton*, « il y avait autant d'étrangers que de gens de France » : Anglais, Américains, Hollandais, Scandinaves.<sup>3100</sup> Une semaine plus tard, il prend conscience que les occupants « des longues voitures étrangères » aussi nombreuses autour du Palais que sur les Champs Elysées « ne suffisent pas à créer un public. » Et il en appelle aux « pauvres » : qu'ils viennent en stop, à pied, « en volant des poulets le long de leur route », mais qu'ils viennent !<sup>3101</sup> Vœu identique sous la plume de Mignon qui demande d'ores et déjà que tout soit mis en œuvre pour que « le grand public soit dirigé sur ces manifestations. » Lui seul permettrait de vérifier si l'effort de Vilar « peut être fécond. » Hélas, le prix « excessif » des places, le coût de la vie « hors de prix » à Avignon « ne permettent pas de conclure. »<sup>3102</sup> Certain soir, *Les Lettres françaises* déplorent « plus de mille places vides » pour *La Mort de Danton*. Il faut de toute nécessité abaisser les prix des places. De cent

---

<sup>3095</sup> *Bref* n°47, juin-juil.1961.

<sup>3096</sup> Dialogue avec le public, Saint-Gratien 1963.

<sup>3097</sup> *Le Parisien Libéré* 30-8-1947.

<sup>3098</sup> *L'Epoque* 13-9-1947.

<sup>3099</sup> *Le Parisien Libéré* 17-7-1948.

<sup>3100</sup> *Carrefour* 21-7-1948.

<sup>3101</sup> *Carrefour* 28-7-1948.

<sup>3102</sup> *Action* 28-7-1948.



cinquante à sept cent francs, « comment veut-on que puissent venir les ouvriers, les employés ? »<sup>3103</sup>

En 1948, disant sa satisfaction d'assister au festival, Supervielle écrit : « je ne voudrais pas oublier les spectateurs d'Avignon, véritable public de grandes vacances. »<sup>3104</sup> Et relevant les immatriculations des voitures stationnées sur la place du Palais, d'Ornhjelm constate avec « satisfaction » que les spectateurs arrivent « de régions de plus en plus éloignées. »<sup>3105</sup>

Textes de Vilar ; notations unanimes de la presse soulignant la présence très majoritaire de spectateurs aisés, souvent étrangers et déplorant l'absence du monde du travail ; témoignages : tout concorde. Les faits sont têtus. Autant de preuves qu'Avignon – à tout le moins au cours des cinq premières éditions – n'offre pas la moindre coloration de théâtre populaire, bien au contraire. On pourrait ajouter encore en 1948 la présentation de *La Femme silencieuse* de Ben Jonson en anglais par la troupe universitaire d'Oxford. Et lorsque Varda interroge : « est-ce que tu as réalisé tout de suite que ce travail à Avignon était déjà un travail de théâtre populaire ? », voici la réponse de Vilar : « Ça n'a pas été aussi clair que ça dans mon esprit. Soyons franc. »<sup>3106</sup> Comment faut-il entendre ce propos ? La franchise n'aurait-elle pas toujours été présente sur ce sujet ? Si oui, faute avouée, faute à demi pardonnée.

A notre tour, soyons clair : comment en aurait-il pu être autrement. Nous sommes dans l'immédiate après-guerre. N'oublions pas les conditions économiques dans lesquelles se trouve placée la population française. Elle vit encore sous le régime des privations. Au risque de nous répéter, rappelons que les cartes d'alimentation perdurent jusqu'en 1948. Et les catégories sociales les plus modestes sont celles qui souffrent le plus. Ce ne sont pas les travailleurs, le public populaire qui partent en vacances sur les plages de la Méditerranée. Il faudra attendre vingt ans pour cela et le terme des trente Glorieuses. Et ce n'est manifestement pas ce public que Vilar espère et attend à Avignon quoi qu'il en ait dit ultérieurement.

Qu'en est-il par la suite ? Certes, saison après saison le public va s'élargir, se diversifier, rajeunir, surtout lorsqu'à compter de 1952 le TNP assure la programmation du festival. Parmi les spectateurs qui hantent Chaillot, d'aucuns rejoignent Avignon durant l'été

---

<sup>3103</sup> Anonyme 29-7-1948. (Soit 4 et 19 €. En 1949, la place d'orchestre coûte mille francs, soit 27 €. Ce n'est qu'à partir de 1954, année où le TNP prend l'administration du festival que le prix sont abaissés. Cette année-là l'orchestre passe à six cents francs, soit 11,5 €.)

<sup>3104</sup> Lettre à Vilar, août 1948.

<sup>3105</sup> C. d'Ornhjelm, op.c. *L'Herne* 197.

<sup>3106</sup> Op.c. Varda.

– et réciproquement. Déjà en 1951 la foule afflue pour voir *Le Cid* : « trois cents places debout » à la seconde représentation constate Lacouture, mais toujours présents de nombreux « Anglais, Belges, Suisses et Italiens. »<sup>3107</sup> L'année suivante, Leclerc perçoit que « les amateurs éclairés » ne sont plus seuls. A leur accent, il devine la présence d'une « majorité » de gens du sud.<sup>3108</sup> Toutefois en 1954 E. Barbier observe que cette année encore « pour Paris, pour la France entière, pour l'étranger, de l'Amérique à la Scandinavie, du Maroc au Canada », voici revenu le temps du « grand pèlerinage » qui réunit « tous les fidèles du théâtre. »<sup>3109</sup> Et racontant à Vilar son plaisir d'avoir passé un moment avec « ces jeunes des Rencontres », le docteur Pons dit avoir bien ri lorsqu'au cours de leur réception « un hurluberlu » avait craint que cette « affluence populaire » ne fasse fuir « le public chic. »<sup>3110</sup> Observons enfin qu'alors que le TNP administre le festival depuis 1954, ce n'est qu'en 1958 que Rouvet tente d'infléchir la tendance en proposant à la douzième édition la formule qui a réussi à Chaillot : avant-première réservée aux CE et aux groupements de la région à tarifs réduits. Et il en confie l'organisation à celle qui occupe cette fonction au TNP depuis 1956, S. Debeauvais.

En 1967, vingt ans après La Semaine d'Avignon, voici qu'est menée la seule enquête portant sur le public de Vilar par Janine Larue à Avignon.<sup>3111</sup> Que nous apprend cette étude ? La première remarque qui vient à l'esprit concerne la croissance de l'affluence. Larue rappelle qu'en 1947, il y a moins de 10.000 spectateurs ; ils sont 50.000 en 1965 et 100.000 en 1967. La seconde, et elle est d'importance, porte sur l'âge du public. Cette année-là, deux-tiers des spectateurs – exactement 64% - ont moins de trente ans, et 82% moins de quarante. Avignon est devenu le festival de la jeunesse. « Parmi toutes les faims déçues et insatisfaites des jeunes, en voici une, la faim du théâtre qui a reçu de Vilar son aliment complet » commente judicieusement Char.<sup>3112</sup>

Si on prend en compte les CSP, lycéens et étudiants représentent 35% du total et les enseignants 23%. Viennent ensuite les cadres – 12% ; les employés – 7% ; les professions libérales – 5% ; les patrons – 2%. Agriculteurs et ouvriers ferment la marche : 1% pour chacune de ces deux catégories. Elles sont donc très fortement sous-représentées puisqu'au sein de la population active la première atteint 15% et la seconde 37%. A contrario,

---

<sup>3107</sup> *Combat* 28-7-1951.

<sup>3108</sup> *L'Humanité-Dimanche* 20-7-1952.

<sup>3109</sup> *Réforme* 31-7-1954.

<sup>3110</sup> Lettre à Vilar 3-8-1959.

<sup>3111</sup> J. Larue « Le Festival et son public », 1967, in *Cahiers du conseil culturel* n°15, juillet 1968, 2 à 11.

<sup>3112</sup> R. Char in op.c. R. Pillaudin Radio France/ INA 1966.

très fortement sur-représentés, les enseignants – seulement 3% de la population active en incluant les professions intellectuelles et artistiques ; les cadres et professions libérales et, bien évidemment, l'univers étudiant.

En 1967, les Français constituent l'énorme majorité de l'affluence : les trois-quarts du public – 74%. Les étrangers – 13% - sont essentiellement des Européens. Ils arrivent de Suisse, Royaume-Uni, Belgique, Allemagne, Italie, Pays-Bas. Parmi les Français, 10% sont Avignonnais et 45% proviennent du grand sud-est. Mais on totalise 13% de non réponses. Larue relève encore en 1967 « les incidences » des migrations touristiques sur la fréquentation du festival, de « ceux qui descendent vers le sud. »

Que peut-on conclure de l'ensemble de ces résultats ? Incontestablement, par rapport aux premières années, le public du festival a changé. Il s'est notablement rajeuni. La politique des centres d'accueil y est certainement pour beaucoup, tout comme l'abaissement des prix des places. L'élargissement profite majoritairement aux enseignants et aux étudiants – 58% au total. Pour autant, ces modifications autorisent-elles à qualifier ce public de « populaire », ceux que Vilar lui-même nomme « les classes défavorisées », « les classes pauvres » ? Elles sont absentes ou quasiment : 1% d'ouvriers en 1967, bien moins qu'au TNP. On confond tout, et Vilar le premier. Certes, la confusion a pu germer dans les esprits du fait que de 1952 à 1963 la même entreprise assure à la fois Chaillot, la banlieue et Avignon, et ce, avec le même répertoire.

Sans aucun doute Avignon est primordial pour Vilar, nous en avons traité. Primordial au plan du répertoire, le festival lui permet de renoncer aux pièces « noires » ; primordial au niveau de la redécouverte du tréteau nu et d'une scénographie de la stricte nécessité. En ces domaines, oui Avignon ouvre la voie à Chaillot et au TNP. Mais en aucun cas Avignon ne préfigure un public populaire. La rencontre entre ce dernier et Vilar se déroule dans les banlieues, avant même la prise de possession de Chaillot, mais pas dans la Cité des Papes. Avignon n'a jamais été Genevilliers, ni dans la perspective, ni dans la finalité. Et Vilar le sait fort bien qui dit combien, là-bas au bord du Rhône, l'atmosphère est plus sereine et chacun plus dispos. A vouloir tout mêler, on court le risque d'occulter les différences et les spécificités. Vouloir coûte que coûte établir une égalité, une identité entre Avignon et la mission du TNP au regard de la notion de théâtre populaire constitue une erreur.

D'ailleurs, commentant l'étude de Larue, Vilar accepte un instant ce déficit du public populaire à Avignon. « Il y a une ombre à tous ces tableaux » écrit-il. Il laisse pudiquement le soin au lecteur de « la découvrir », une ombre qui perdure en dépit de tout ce qui a été fait « en vingt ans pour l'atténuer. » Il eût souhaité que ce genre d'enquête fût mené plus souvent

et depuis le début. Les regrets envahissent son esprit : « cela nous eût permis d'accomplir un travail plus étendu sur le plan social » à l'égard « des classes les plus défavorisées. » Et sans aucun doute, autorisé une réorientation de la perspective, « nous eussions choisi peut-être d'autres chemins » conclut-il.<sup>3113</sup>

Observons que l'après-Vilar n'a nullement infléchi la tendance du déficit en matière de public populaire. « La chance d'Avignon » écrit Crombecque, c'est son public, « fait d'universitaires, de professeurs, d'étudiants », mais aussi ajoute-t-il d'étrangers « qui déferlent à leur tour », et même de « la jet-set ».<sup>3114</sup> Et l'enquête d'Ethis sur la période 1996-2001 parvient à des conclusions similaires à celles de Larue. Ouvriers, agriculteurs, artisans, employés sont « sous-représentés » par rapport aux moyennes nationales. Les cadres et les professions intellectuelles supérieures atteignent 46% du public alors qu'ils constituent 7% de la population active.<sup>3115</sup>

Pour en revenir à Vilar, l'ensemble des faits relevés à l'endroit du public d'Avignon, ses regrets à la connaissance de l'enquête de 1967 réfutent toutes ses tentatives pour réunir à posteriori le festival et le TNP dans un même souci de théâtre populaire. Sa propension à tirer toute sa pratique théâtrale dans ce sens, et ce dès 1947, voire même 1945, ne convainc pas. De tout ceci, nous pouvons conclure sans grand risque d'erreur que lorsqu'il s'ingénie à présenter Avignon comme un acte de théâtre populaire, Vilar nous conte là une bien surprenante facétie.

---

<sup>3113</sup> « Préface » J. Larue, op.c. 1.

<sup>3114</sup> A. Crombecque, *L'Express* 9-7-1991.

<sup>3115</sup> E. Ethis, *Avignon, le public réinventé*, La Documentation française, 2002, 276 et suivantes.

## **Chapitre 5**

Du théâtre à la culture



*« La culture permet de penser mieux. » (Montaigne.)*

Pas la moindre allusion à la notion de culture dans les textes de Vilar avant 1951. Ce n'est qu'à propos du TNP que le mot apparaît.

En 1958, il note : « un pays qui ne facilite pas la culture populaire (...) atténue ses forces de vie, débilite l'organisme en son entier. »<sup>3116</sup> Après 1963, bien au-delà de la question du théâtre populaire, Vilar élargit le champ de ses préoccupations, portant intérêt et attention à l'ensemble des problèmes qui ressortissent à la culture – à la culture populaire : nature, place, finalité de celle-ci au sein d'une société donnée, jusqu'au constat de la nécessaire rupture avec cette dernière.

Par toutes ses activités, il ne donne plus tellement l'image d'un homme de théâtre, mais plutôt celle d'un régisseur de l'action culturelle, d'un incitateur de la pensée en la matière, sorte de virtuel ministrable bien qu'il s'en défende. C'est, sous ces différents aspects, le point qui reste à traiter.

---

<sup>3116</sup> « Bilan des activités de la Compagnie », document n°95 août 1958, Archives nationales.

### 5.1. Culture : définitions, fonctions

La conception que se fait Vilar de la culture s'articule essentiellement autour des composantes de la création artistique. Est culture le théâtre – dramaturgie et réalisation – les arts plastiques, la musique, la littérature, la danse... Se cultiver, c'est lire, se rendre au spectacle, écouter un concert, visiter un musée. Nous sommes en présence d'une culture conçue comme universelle, venue d'un lointain héritage, réservée jusque-là à une élite ; d'une culture tout à fait traditionnelle faite de la fréquentation des trésors, des chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Et s'il semble problématique de vouloir établir une hiérarchie des valeurs dans le domaine de l'œuvre d'art, nous avons constaté à propos du répertoire que Vilar n'hésite pas à le faire.

C'est par la pratique théâtrale qu'au fil des saisons au TNP, il élargit sa réflexion en direction de la culture. Le théâtre est un moyen qui permet d'accéder à celle-ci, un lieu « privilégié de la réflexion et si possible de la connaissance. »<sup>3117</sup> Dans une partie précédente, nous avons étudié la double fonction que Vilar lui attribue : fonction de savoir ; fonction de divertissement. Fréquenter le théâtre ouvre l'accès à la connaissance et à la culture, tout particulièrement aux « classes laborieuses », et ce, « de la manière la plus directe. »<sup>3118</sup> « Connaissance », « enseignement », « savoir », « culture », on croise ces termes en de multiples textes à compter de 1951.<sup>3119</sup> En ses « chefs-d'œuvre » et à l'endroit « du cœur et de l'esprit », le théâtre constitue tout à la fois notre « meilleur guide » et notre « plus sûr conseiller. »<sup>3120</sup> La culture est plaisir : plaisir de la découverte, plaisir de l'émotion. A l'égard du public populaire, Vilar désire parvenir à une mise en ordre des rapports humains, sentimentaux, car « la culture, c'est aussi le sentiment. »<sup>3121</sup> Se souvenant de Musset, il affirme que le spectacle est « une soirée perdue si la leçon n'est pas familière et harmonieuse. »<sup>3122</sup> Au même titre qu'à propos du théâtre il pourrait dire d'elle qu'elle signifie « apprendre » et apprendre « libérer l'homme. »<sup>3123</sup> C'est le rôle que le TNP se fixe. En offrant à l'individu cet outil « moyen de culture et d'éducation », il semble à Vilar que le

---

<sup>3117</sup> Op.c. TSP 371.

<sup>3118</sup> Op.c. TSP 356.

<sup>3119</sup> *Mémoire* ; Lettres aux associations ; entretiens A. Varda, Radio Canada...

<sup>3120</sup> Lettre aux associations sept. 1961.

<sup>3121</sup> Op.c. Barclay.

<sup>3122</sup> Op.c. TSP 373.

<sup>3123</sup> Op.c. TSP 252.



théâtre « finira par rendre service aux hommes et c'est le but qu'il poursuit. »<sup>3124</sup> Dans son esprit, théâtre populaire induit culture populaire.

Vilar n'oppose jamais culture et divertissement. Bien au contraire, il conjugue en permanence les deux termes. Nombreux les textes qui chantent l'harmonie de cette union : « divertissement et savoir, donc culture »<sup>3125</sup> ; « savoir et connaissance, divertissement et culture »<sup>3126</sup> ; « un mariage fort, permanent, entre la leçon et le divertissement »<sup>3127</sup> ; la culture « éducative et séductrice à la fois. »<sup>3128</sup> Que le TNP ait eu l'intention « d'instruire, cela est certain » ; mais « tout autant divertir », autrement dit « éveiller la réflexion en séduisant l'attention. »<sup>3129</sup> Il faudrait encore citer les Lettres aux associations, Radio Canada... En résumé, durant dix années, le TNP a voulu être avant toute chose « un instrument de culture et de divertissement pour les classes laborieuses. »<sup>3130</sup>

Observons toutefois que les deux membres du dyptique ne se retrouvent pas forcément en situation d'égalité, nous l'avons évoqué en étudiant les fonctions du théâtre. Durant une bonne partie du TNP, Vilar accorde volontiers la prééminence au divertissement. Parce que le spectateur populaire aspire à oublier la journée de travail, le directeur de Chaillot dit préférer « le divertissement à la culture. »<sup>3131</sup> Au cours des dernières saisons « plus que jamais », il convient d'éveiller le public populaire à « la compréhension des êtres et des choses de ce monde. » Tâche d'ailleurs autant du ressort des groupements que du TNP puisqu'en présence des « problèmes de la société et de la culture », ils partagent ensemble « les mêmes responsabilités. » Dès lors, il ne s'agit plus seulement de « divertissement », mais bien plus d'accès direct « au savoir et à la culture. »<sup>3132</sup>

Dans cette perspective, les tout premiers outils culturels que Vilar met en place dans le prolongement du spectacle se nomment le livre et le disque : livre – texte de l'œuvre représentée ; disque – extraits ou intégralité de celle-ci, mais aussi musique de scène. Ces outils ne sont ni mercantiles, ni le fait du hasard, ni innocents, mais le fruit d'une expérience personnelle. Depuis son enfance, nous savons – nous l'avons observé avec la bibliothèque de son père – l'importance extrême du livre pour Vilar. Plus tard à Paris nous

---

<sup>3124</sup> Conférence Société française de pédagogie, CR3 n°220, 31-3-1954.

<sup>3125</sup> Dialogue avec le public, Saint Gratien 1963.

<sup>3126</sup> Op.c. TSP 476.

<sup>3127</sup> Op.c. Barclay.

<sup>3128</sup> Op.c. TSP 272.

<sup>3129</sup> Op.c. TSP 268.

<sup>3130</sup> Op.c. TSP 355.

<sup>3131</sup> Arts 6-9-1959. (Voir aussi CR3 n°225, avril 1958.)

<sup>3132</sup> Op.c. TSP 356.

avons suivi ses difficultés matérielles à acquérir un ouvrage lorsqu'on est « sans le sou » et qu'il faut « rogner sur son pain » pour ce faire. Sa première action, rappelle-t-il, va vers ceux qui n'avaient « dans la vie ni bibliothèque ni moyens pour s'acheter un disque. »<sup>3133</sup> Prolongement du spectacle, le texte de la pièce à laquelle le spectateur populaire a assisté l'incite à démarrer la constitution d'une bibliothèque personnelle. Nous avons constaté le succès de l'initiative : rien que pour *Don Juan*, soixante-dix mille exemplaires vendus, un authentique best-seller.<sup>3134</sup> Celui qui possède « en son entier » la collection des œuvres du répertoire du TNP possède « de quoi lire et relire, réfléchir, apprendre. »<sup>3135</sup> Avec « une centaine d'ouvrages », l'individu défavorisé peut passer « de belles soirées avec ses livres. »<sup>3136</sup> A propos des bibliothèques d'entreprises, Vilar déplore la négligence des CE qui tendent à traiter uniquement « les questions sociales » alors que leur rôle serait aussi d'envisager avec détermination « les questions culturelles. » Ainsi, en visite à Saclay, il observe qu'il n'y a dans la bibliothèque que « quatre-vingts livres » dont la moitié « envoyée par le TNP ! »<sup>3132</sup>

« Ce n'est pas uniquement de pain » que l'homme vit.<sup>3137</sup> Les nourritures du cœur et de l'esprit lui sont tout aussi indispensables pour son bien-être, son épanouissement, son bonheur. Il porte en lui cette « passion calme ou hantée » selon les individus, « de connaître. »<sup>3138</sup> Parce qu'elle lui permet de comprendre le monde dans lequel il vit et la place qui est la sienne ; parce qu'elle lui procure la force de résister « aux maux », de dominer peurs et mensonges, d'avoir « confiance en son jugement »<sup>3139</sup>, la culture constitue un réconfort pour l'être humain. Elle le construit. Elle ne se définit pas uniquement comme « la défense d'un patrimoine », mais bien plus encore comme la recherche « d'une humanisation du présent et de l'avenir immédiat. »<sup>3140</sup> La revendication majeure argumente Vilar, ce n'est pas tant pour l'adulte « l'accroissement » des congés payés,

---

<sup>3133</sup> P. Bugard op.c. 211.

<sup>3134</sup> TNP Jean Vilar 1951-1963, Archives nationales. (En 1957 « En cinq années » conférence de presse 28-12-1956. *Bref* n°3 février 1957, Vilar annonce : 538700 livrets vendus depuis 1951 et pour la saison 1955-56, une moyenne de 400 par représentation.)

<sup>3135</sup> Op.c. *TSP* 266.

<sup>3136</sup> G. Ganne op.c. 146.

<sup>3137</sup> Op.c. *TSP* 359.

<sup>3138</sup> *Revue-programme trimestrielle du TNP* n°1, 1951.

<sup>3139</sup> Op.c. *Bref* n°49 oct. 1961.

<sup>3140</sup> Op.c. *TSP* 280.

mais bien davantage la culture, « la culture continuée. » Pour « le populaire », elle représente « l'arme la plus sûre » de sa libération « économique et politique. »<sup>3141</sup>

Il est évident que de temps à autre, les pouvoirs publics portent intérêt à la culture populaire. « Fille unique de l'Université » la culture, « cette dévote » qui s'ennuyait dans « ses solitudes » s'est découverte « amoureuse du peuple » au XX<sup>e</sup> siècle.<sup>3142</sup> Mais de façon encore bien insuffisante. Malheur à ceux qui ne bénéficient toujours pas des caresses de son amour. Les problèmes de la culture populaire, Vilar dit les connaître « à fond. » Alors même qu'il la sent en souffrance, « malade » ; quand bien même il ne saurait la définir parfaitement, la culture populaire pour lui, c'est une image, « l'exemple de son père. » Ce père autodidacte le raccroche à elle.<sup>3143</sup> Elle reste le souci permanent de ceux « qui veulent apprendre et qui ne le peuvent. »<sup>3142</sup> Pour le peuple, pour « les classes laborieuses », le savoir, la culture, ce n'est pas « ce qui reste quand on a tout oublié » selon la formule du « trop raffiné Herriot » lui-même « oublieux de ses origines », mais bien plutôt « ce qui reste à connaître quand on ne vous a rien enseigné. »<sup>3144</sup>

Se cultiver relève du gré de chacun décrètent certains, et Vilar souscrit volontiers à cette opinion. Lorsque les moyens mis en œuvre permettent « au pauvre comme au riche » de gagner leur place parmi « ceux qui jugnent et ceux qui lisent », il est aisé de mesurer que « s'instruire est une conquête personnelle. »<sup>3145</sup> C'est là une question « de volonté », « d'opiniâtreté » même.<sup>3146</sup> Il demande à tous un effort. On retrouve ici le disciple d'Alain pour qui le but éducatif est de « fortifier la volonté » de l'enfant, car cette qualité lui paraît être « la seule valeur humaine » ; et qui offre comme perspective finale le plaisir de « la difficulté vaincue », tel est « l'appât qui convient à l'homme. »<sup>3147</sup> Aussi, Vilar rappelle son adhésion au mot d'ordre de Lénine : « premièrement s'instruire ; deuxièmement s'instruire, troisièmement s'instruire. »<sup>3148</sup> Voilà ce qui fait l'autodidacte, « joyau des civilisations », mais qui reste « rare » comme tout joyau.<sup>3146</sup>

Comme Alain le préconise à propos de l'enfant, Vilar sait préférable d'offrir un mentor au public populaire : « ce qui manque le plus, c'est un guide à l'intérieur de la

---

<sup>3141</sup> *Cahier 2* août 1962.

<sup>3142</sup> « Le pouvoir et la culture », Allocution Club Socialisme et Liberté, 25-2-1970, *Dire* n°15, 15-3-1970. (*TSP* 536.)

<sup>3143</sup> P. Bugard op.c 211.

<sup>3144</sup> *Cahier 2* août 1962. (Voir aussi *TSP* 374.)

<sup>3145</sup> Op.c. *Bref* n°49 oct. 1961.

<sup>3146</sup> « Le Développement culturel », allocution Rencontre 20 juillet 1964, *TSP* 476. (Cf. op.c. *TSP* 96.)

<sup>3147</sup> Alain, *Propos sur l'éducation* 11-13 passim.

<sup>3148</sup> Rappelé in Entretien, Th. Gontard 24-1-1969.

culture. »<sup>3149</sup> La majorité des « démunis » ne sait pas par où commencer, où aller, dès lors qu'elle ressent le besoin de se cultiver. Même s'il sort vainqueur du combat, l'autodidacte a erré, perdu beaucoup de temps. Pour trop d'entre eux, l'effort paraît ingrat, surhumain, la difficulté ardue, quasi insurmontable. Aussi faut-il « être conduit et conseillé. »<sup>3150</sup> Le guide a pour rôle de susciter, d'encourager, de soutenir, de signaler les embûches, de séduire. Il doit faire preuve « du don d'enseigner ou de guider sans ennuyer. »<sup>3151</sup>

---

<sup>3149</sup> G. Ganne op.c. 212.

<sup>3150</sup> Op.c. *TSP* 537.

<sup>3151</sup> Op.c. *TSP* 272.

## 5.2. Culture : actions

Camus définit la fonction de l'artiste dans la société du XX<sup>e</sup> siècle par « la nécessité de parler pour ceux qui ne peuvent le faire. »<sup>3152</sup> Vilar dirait plutôt « agir. » D'où les actions conduites par lui, par le TNP, avec ce souci permanent de guider vers la culture. Outre la politique du livre déjà notée, il les multiplie durant les douze années du TNP. Rappelons entre autres les conférences confiées non seulement aux metteurs en scène, mais très fréquemment à des spécialistes – universitaires, critiques – des auteurs et des dramaturgies joués à Chaillot ; l'ouverture de la programmation à des récitals de poèmes, et bien avant Avignon, à la danse ; les séances de cinéma ; l'organisation régulière de concerts d'orgue, de musique contemporaine avec en ce secteur aussi la présentation des œuvres par les chefs de formations invitées, les interprètes, des musicologues ; la mise en place à Chaillot, ou la visiste dans des musées, d'expositions... Autant de propositions en direction du public populaire qui débordent amplement du champ du spectacle théâtral et qui témoignent d'une volonté constante de conduire ce public vers toutes formes de créations artistiques et, mis au contact des œuvres, de lui en faciliter la compréhension tout en éveillant sa sensibilité.

A titre d'exemple, on relève dans *Les Lettres françaises*, sous le titre « Les réunions culturelles du TNP »<sup>3153</sup> : Le trois décembre, présentation du spectacle *Antigone* au centre loisirs et culture de Renault avec S. Debeauvais et Gasc ; en prévision un débat post-spectacle le 19 à Asnières ; à Courbevoie, le 11 janvier 1961, lecture de textes – Montesquieu, Diderot, Voltaire – par Vilar et Gasc ; et le 26 à Villecomble. Et le critique de conclure que dans « l'optique d'une intensification de la culture populaire », l'initiative de Vilar « paraît riche de possibilités. » A l'aube de la douzième saison Vilar relève qu'on est bien en présence de qu'il nomme « le trésor d'une authentique maison de la culture et du peuple. »<sup>3154</sup>

La mission des « délégués du TNP » dans les bâtiments des associations relève du même état d'esprit. Par rapport à « tout ce qu'il y avait à faire » en faveur de la « culture populaire » dira plus tard Vilar, un comédien qui ne répète pas, qui ne joue pas peut prendre un peu de son temps. « Il se pointe dans un local de banlieue », dialogue, répond aux questions, présente des extraits d'œuvres car « on sait au moins lire quand on est acteur. »<sup>3155</sup> Les comédiens y interprètent des « grands textes » de leur choix, mettent de la sorte leur

---

<sup>3152</sup> A. Camus, *Discours de Suède* 57.

<sup>3153</sup> G. Baelde, *Les Lettres françaises* 15-12-1960.

<sup>3154</sup> Op.c. TSP 374.

<sup>3155</sup> Op.c. Varda.

savoir et leur talent « au service du plus grand nombre », cultivent connaissance et plaisir, véritable expérience d'une « université populaire itinérante. »<sup>3156</sup>

Durant l'après TNP, les actions de Vilar prennent nécessairement des formes nouvelles. Ne revenons pas sur l'évolution qu'il imprime au festival d'Avignon. S'il accepte la mission de conduire l'étude de la réforme de l'Opéra, c'est avec la détermination farouche d'en faire, à l'image du TNP, un théâtre lyrique populaire, et donc de guider les classes défavorisées vers cette forme d'art qui – sauf exception – leur reste étrangère. Mais tous ces sujets ont été traités. Bornons-nous donc à présent à l'étude des « Rencontres d'Avignon. » Au milieu des années soixante, les questions de toutes sortes engendrées par la culture sont au cœur des préoccupations de Vilar. Nous en avons pour preuve un fait nouveau. Voici qu'il prête attention désormais aux essais de nature sociologique qui traitent de la culture, des loisirs, du public : « Lire Dumazedier, Charpentreau. »<sup>3157</sup> Plus tard, il signale la lecture de Copfermann.<sup>3158</sup>

Michel Debeauvais relate qu'alors qu'il « s'occupe activement » du club Jean Moulin, Vilar lui propose d'envisager « une collaboration entre le club et le festival. » Il faut voir là selon lui l'origine des Rencontres.<sup>3159</sup> Vilar initie un cycle de colloques thématiques de 1964 à 1967 durant le festival. Parce que « depuis dix-sept ans » cette ville d'Avignon est l'inspiratrice de manifestations artistiques<sup>3160</sup>, il était souhaitable, parallèlement « aux tâches et à l'action du théâtre dramatique » de créer là « un lieu de réflexion. »<sup>3161</sup>

Pris à Milan en avril-mai 1964 par *Les Noces de Figaro*, il en confie l'organisation préparatoire à Debeauvais et fait de lui le « modérateur » des débats.<sup>3159</sup> Cette année-là la rencontre se déroule du vingt au trente et un juillet. Les trois suivantes se réduisent à la dernière semaine du mois. Réunions à la Chambre des Notaires sise dans le Palais des papes durant la matinée. Les participants travaillent en commissions.<sup>3162</sup> Les échanges se prolongent l'après-midi au Verger où, précise Debeauvais, quelques-uns d'entre eux « venaient rendre

---

<sup>3156</sup> Op.c. TSP 358-9.

<sup>3157</sup> Notes de lecture 1960-62, *Cahier n°1*, sept. 1962. (Joffre – Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir* ; Charpentreau et Kaës, *La Culture populaire en France*.)

<sup>3158</sup> Note de lecture, déc. 1965. (Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*)

<sup>3159</sup> M. Debeauvais CMJV n°90 avril-mai 2004, 7 à 10.

<sup>3160</sup> Op.c. Avignon 20-7-1964. (TSP 474.)

<sup>3161</sup> Ouverture du Colloque UNESCO, Avignon 20-7-1970.

<sup>3162</sup> Exemple en 1964 : Pourquoi la culture et pour qui ? Situation actuelle et avenir du public ; les expériences collectives : théâtre dramatique, théâtre lyrique, télévision ; la culture est-elle rentable ? L'Etat doit-il avoir une politique culturelle ?

compte à un plus large public » avant de conclure : « je pense que c'était le premier colloque sur les problèmes culturels. »<sup>3163</sup>

A chaque rencontre, son thème :

- 1964 : Le Développement culturel.
- 1965 : L'Ecole et la culture.
- 1966 : Le Développement culturel régional.
- 1967 : Etude comparée de l'activité culturelle de sept villes.<sup>3164</sup>

En prenant connaissance des thèmes retenus, on mesure au premier instant combien la notion de culture constitue l'axe central de ces colloques. En 1968, organisée au Verger, la Rencontre devient « Les Assises théâtre et société. » Le cours des événements que nous avons précédemment relatés va imposer un déroulement plus que chaotique en dépit du vœu de Vilar qui espère que tous ont en commun un souci partagé : « le droit de chacun à s'exprimer. »<sup>3165</sup>

Ces rencontres visent à réunir un « nombre volontairement réduit – ne pas dépasser la cinquantaine »<sup>3166</sup> de personnes venant « d'horizons très différents » qui participent non pas en tant que représentants d'organisations, mais à titre personnel.<sup>3163</sup> Ainsi note-t-on, selon les années et les thèmes, la présence de praticiens de théâtre – Dasté, Garran ; de sociologues – Morin, Joffre-Dumazedier ; de responsables d'entreprises culturelles ou chargés d'organismes culturels comme Delarue ; des militants syndicaux ; des élus de CE ; des enseignants ; des économistes ; des politiques – Rocard, Ralite... Vilar assiste aux débats de manière « assidue et studieuse », intervient rarement, « prend beaucoup de notes. » Si des comptes rendus sont rédigés en après-midi et diffusés le lendemain, il s'oppose à ce que ces échanges « conduisent à des conclusions » définitives, point de vue souhaité par « certains participants. »<sup>3163</sup>

Vilar part d'un constat. Quelles que soient ses fonctions ou ses responsabilités, « chacun de nous » dans son champ d'activité « s'est heurté à des murs » déclare-t-il en 1964 à l'adresse des participants. Solitude des uns ou des autres, servitudes de toutes sortes, contraintes qui « briment la propagation de la connaissance », passe-droits, habitudes et « traditions somnolentes », tels sont les obstacles. Et ces murs « sont épais. » Contre eux,

---

<sup>3163</sup> M. Debeauvais op.c.

<sup>3164</sup> Annecy, Aubervilliers, Avignon, Bourges, Grenoble, Reims, Strasbourg.

<sup>3165</sup> Intervention d'ouverture, 20-7-1968.

<sup>3166</sup> Op.c. TSP 478.

« un seul ne peut rien. » Au mieux il ne sera « utile et efficace » qu'un temps car « il s'épuise. » D'où la nécessité du dialogue. L'idée directrice qui sous-tend ces colloques, quel qu'en soit le thème, se définit ainsi : « échanger, faire part des difficultés, confronter les expériences. » Et si l'un des participants a réussi à franchir ces murs, c'est de sa bouche que Vilar dit vouloir apprendre les moyens utilisés et « l'histoire de son exploit. » Il nomme cette entraide « la courte échelle. » Elle est issue de ce que chacun aura « glané » de l'expérience et du savoir-faire d'autrui dans le but final de pouvoir transmettre « une égale répartition des biens de la culture. »<sup>3167</sup> Cerner, s'efforcer de définir en commun « les choses nationales de la culture » afin qu'elle devienne « le bien et la requête de tous. »<sup>3168</sup>

L'intention n'est pas de « vous unir », d'instaurer le consensus ; Vilar conseille au contraire le débat d'idées. Que les échanges soient « francs, nets de toute ruse. » Que chacun parle vrai, dans un climat de « courage » et au besoin « d'insolence », termes « charmants » dès lors qu'il s'agit de traiter « d'éducation et de culture. » Car ce sont là des « biens » à propos desquels il convient de réfléchir, des biens « que nous avons à préserver, que nous avons à transmettre. »<sup>3169</sup> Voilà définis la démarche et l'esprit des Rencontres. Plus tard, Vilar reconnaîtra avoir découvert grâce à elles « d'une façon plus claire et plus concrète » ce qu'était l'activité de son métier « au cœur de la cité. »<sup>3170</sup> Il conduit actions et réflexions dans le but de voir partager le gâteau culturel par le plus grand nombre. Cet espoir est d'autant plus important que réserver la culture à quelques-uns s'avère être « le meilleur moyen de la tuer » puisque la société se prive ainsi des forces vives du peuple, seules susceptibles de la régénérer.<sup>3171</sup> « Apanage d'une certaine classe », hier confisquée par une élite, la culture allait désormais « devenir le bien de tous » confie Vilar dans un élan d'optimisme appuyé.<sup>3172</sup>

---

<sup>3167</sup> Op.c. *TSP* 475-6 passim.

<sup>3168</sup> Lettre à J. Ralite sept. 1967.

<sup>3169</sup> Op.c. *TSP* 475-7 passim.

<sup>3170</sup> Op.c. Colloque UNESCO 20-7-1970.

<sup>3171</sup> G. Ganne op.c. 152.

<sup>3172</sup> Op.c. *TSP* 241.



### 5.3. Culture : réserves

Alors même qu'il conduit le combat en faveur de la culture offerte au plus grand nombre, et ce avec la détermination qu'on lui connaît, Vilar se prend à douter des valeurs de celle-ci et émet à son encontre de sérieuses réserves. Nous en avons l'habitude : Vilar ne serait pas tout à fait Vilar s'il se bornait à n'esquisser qu'une seule facette de sa complexion.

Dès 1959, il confie que théâtre populaire et culture sont des termes « dont nous avons fait notre pain quotidien. » Mais il ajoute à présent : « le mot culture m'effraie. » Il faudrait « l'étrangler. » Il réalise des ouvrages classiques certes, mais « par plaisir » et non « par souci de culture. »<sup>3173</sup> Voilà qui s'affiche en complète contradiction avec la volonté tant de fois affirmée de porter la « leçon » grâce à ces mêmes dramaturgies. « Vouloir trop instruire » ne constitue pas « nécessairement le signe de l'humanisme » écrit-il encore en 1960.<sup>3174</sup>

Comment expliquer ce paradoxe ? Au cours des siècles précédents, les grandes civilisations - Grèce, période élisabéthaine, Siècle d'or – se caractérisent, observe Vilar, par un « art théâtral original » qui « ne s'abonne pas » aux chefs-d'œuvre passés. A contrario, note époque vit de ces « trésors » exploite, et explore ce passé, manifestation « d'un impérialisme de musée. » Voilà ce que nous nommons culture. Ne se présente-t-elle pas comme « un bien dangereux ? » Vilar répond sans la moindre hésitation par l'affirmative. Le Louvre n'aide pas nécessairement à la compréhension des « œuvres modernes. » L'émerveillement unanime à l'endroit de Mozart ne prépare pas à « la réception de Berg. » Portée au pinacle, cette culture du passé porte en elle un danger, elle berce « dans une admiration béate. » Parce que l'individu se trouve en terrain connu plus ou moins familier et de ce fait rassurant, il fait l'économie de se risquer vers « les créations violentes » qui le déroutent. Cette culture a pour effet néfaste de « rassurer et d'endormir » dès lors qu'elle ne propose que des « styles désormais admis. » Il convient de prendre la pleine mesure des conséquences : elle installe « le conformisme » dans « les cœurs et les esprits » du lecteur, du spectateur, du public.<sup>3175</sup>

Précisément parce que le terme « culture » engendre des comportements conformistes, Vilar dit s'en détourner peu à peu. « C'est un mot que je n'aime plus » déclare-t-il en 1965.<sup>3176</sup> Pourquoi ce désamour ? On trouve la réponse quelques années plus tôt : « un mot que j'ai abandonné au cours de cette saison. » Voici qu'il « le redoute », n'en « connaît plus le

---

<sup>3173</sup> *Arts* 6-9-1959.

<sup>3174</sup> Op.c. *TSP* 357.

<sup>3175</sup> Op.c. *TSP* 68-71 passim.

<sup>3176</sup> *Le Monde* 30-11-1965.

sens » précise-t-il en 1961. A présent, il le bannit de son vocabulaire et lui préfère le terme « enseignement. »<sup>3177</sup>

Vilar craint de voir le TNP se muer en une « caserne de la culture »<sup>3178</sup> et son public se métamorphoser « en mouton » de celle-ci.<sup>3179</sup> Et plus précisément la partie populaire dudit public. Si culture signifie plaisir et savoir, encore faut-il lutter contre le goût de l'imitation, la propension « conformiste du plus grand nombre. » Encore faut-il s'opposer aux coutumes, aux goûts, « aux besoins grégaires de la masse. »<sup>3180</sup> A maintes reprises, nous avons constaté le désir de Vilar de harceler le public, de l'inciter à l'effort pour lutter contre sa propre torpeur. Il le répète une fois de plus en 1965 à propos du *Hasard du coin du feu*. Son action consiste à « brusquer sa paresse », secouer « justement le conformisme. » Dès octobre, ayant pris des contacts avec des associations pour présenter ce spectacle, il découvre « une grande méfiance. » Les groupements se figent dans « une attitude puritaine » à l'égard d'un auteur « réputé sulfureux » et libertin. Bel exemple du conformisme que Vilar dénonce. Mais ils accepteraient volontiers « un Shakespeare. » Tirer le public populaire de sa léthargie intellectuelle, réduire son déficit de curiosité est mission quasi impossible. Il faudrait évoquer ici la théorie du seuil de conscience réelle et du seuil de conscience possible. *Le Cid*, oui, c'est understandable, conforme. *Nucléa*, *Le Crapaud-buffle* ou Crébillon fils, non ce n'est pas accepté.<sup>3181</sup> Depuis longtemps en France, « de l'extrême droite à l'extrême gauche », tous les responsables s'arcboutent sur « cette bonne culture », écrasant « la création » par la toute-puissance des trésors de celle-ci.<sup>3182</sup>

Mais Vilar n'a-t-il pas lui-même sa part de responsabilité dans cet état de fait ? On est tenté de répondre par l'affirmative. Après avoir fait le procès de cette culture, poursuivant son intervention devant son auditoire, écoutons ce qu'il confesse en 1961 :

« Voilà qui ne va pas manquer de vous étonner de la part d'un directeur de théâtre dont environ trente des cinquante œuvres jouées en dix ans appartiennent précisément à toutes les civilisations, donc qui obéit à cet impérialisme de la culture que je crains pour le renouvellement de notre art, pour les créateurs vivants. »<sup>3183</sup>

---

<sup>3177</sup> *Arts* 12-4-1961.

<sup>3178</sup> Op.c. *TSP* 317.

<sup>3179</sup> Op.c. *TSP* 489.

<sup>3180</sup> Op.c. *Janus* n°4 déc. 1964-janv. 1965.

<sup>3181</sup> *Le Monde* 30-11-1965.

<sup>3182</sup> Op.c. *TSP* 72.

<sup>3183</sup> Op.c. *TSP* 71.

En 1970, rappelant son désir de « libérer l'homme » par l'intermédiaire des grandes œuvres du répertoire, Vilar note : « j'étais trop pour que le théâtre soit un instrument social de libération », trop favorable à ce qu'il intervienne « dans les problèmes de la cité. »<sup>3184</sup> En fait, il se livre à son autocritique, souligne sa propre contradiction ; laquelle ne cesse pas avec cette prise de conscience apparue en 1959, mais se poursuit bien au-delà. Il suffit de considérer les programmations du TNP durant les années qui ont suivi, ou encore les présences de Molière et de Marivaux au festival du Marais.

Alors qu'il confie avoir « toujours travaillé » au profit d'un réel « élargissement de la culture du public populaire »<sup>3185</sup>, dans une sorte de prémonition, il dresse en même temps le procès de cette culture dont la condamnation quelques années plus tard a soulevé une tempête qui a failli l'emporter et contre laquelle il s'est dressé dans un ultime réflexe de défense. Méditant sur ces années de labeur et de lutte, Côme/Vilar s'interroge : un théâtre pour le populaire est-il « une chose irréelle ? » Une chose que l'on « ne réaliserait jamais ? » Il s'était battu, il se battait pour cette noble cause. Il avait consacré sa vie à « la quête d'une raison de vivre et de travailler. » Et à l'arrivée, que découvrait-il, sinon « ce vertige que l'on appelle un idéal ? Pauvre con ! »<sup>3186</sup> Le bilan est terrible, marqué du sceau de la désillusion et d'un profond scepticisme. Pourtant ils ne sont pas paralysants. Ils n'engendrent pas le renoncement chez Vilar qui dit comme Voinitzki dans la scène finale d' *Oncle Vania* : « continuer. Travaillons. Travaillons. »

Ces textes sont tus, ignorés, non sollicités la plupart du temps. Peut-être à dessein. Ils sont dérangeants. Ils brisent quelque peu l'image mythique que certains ont voulu donner de la pensée de Vilar à propos du théâtre populaire, de la culture populaire.

---

<sup>3184</sup> Note 1970.

<sup>3185</sup> *Le Monde* 30-11-1965.

<sup>3186</sup> *CHR* 212.



## **Chapitre 6**

Culture et pouvoir politique



### 6.1. Un constat : des relations conflictuelles

Nous avons relaté combien les rapports entre Vilar et le pouvoir avaient été fréquemment difficiles durant sa direction du TNP, mais encore en 1968 à propos de la réforme de l'Opéra. A lecture de ses textes, on mesure sans peine que culture et pouvoir politique, contrairement à Philémon et Baucis, ne filent pas le parfait amour. Hélas, ils sont condamnés à convoler ! « Est-il possible de dissocier culture et politique ? Allons donc ! » répond Vilar.<sup>3187</sup> Mais cette union n'accorde pas à chacun des épousés les mêmes droits. Elle ordonne une hiérarchie. Certes, l'opposition apparaît de prime abord inéluctable : « tout bon pouvoir culturel » se heurte à l'Etat et tout créateur porte en lui un « pouvoir de contestation. » Vilar exprime ainsi un point de vue un rien excessif. Il n'envisage pas le cas du créateur qui idéologiquement peut être en accord avec le politique. Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins vrai que le pouvoir politique – tous types de régimes confondus – « commandera toujours au pouvoir culturel » constate-t-il.<sup>3188</sup>

Que peut donc celui-ci ? Souhaiter, revendiquer, mettre en œuvre tous les atouts pour préserver « son autonomie. » Ainsi évite-t-il d'être « totalement mangé » par le premier. Cette rude réalité ne plonge pas Vilar dans le désespoir. Il se demande si ce n'est pas là une situation « légitime » puisque, quand viendra le jour « où nous serons d'accord » avec la société, « ne trouverons-nous pas normal » que le pouvoir politique prenne le pas sur « le pouvoir culturel ? »<sup>3188</sup>

Ce point acquis, l'unique et essentielle question qui se pose, selon Vilar, la voici : que fait ce pouvoir en matière de culture, et comment s'y prend-il ? Dès qu'un Etat tente de « sortir de ses marasmes » - exemple de la IV<sup>e</sup> République – ou « se veut fort » - type la V<sup>e</sup> République<sup>3188</sup> – Voilà que l'affaire se gâte. Vilar brosse le tableau d'une « société industrielle », inféodée au profit, qui met l'homme à l'ouvrage en ne songeant qu'à sa plus-value. Or, s'il doit travailler, l'individu doit aussi pouvoir bénéficier d'une « contrepartie », à savoir « le projet culturel. » Assurer cette compensation relève de l'Etat dans cette société « mécanisée et épuisante. » Mais nos démocraties répondent volontiers « je n'ai pas à m'en occuper » parce qu'il s'agit en la matière d'une « zone de liberté individuelle. » « Non » conteste Vilar en s'appuyant sur l'exemple de notre système éducatif « égal pour tous et gratuit », arraché de haute lutte. Le problème de la culture est du même ordre et doit être érigé lui aussi au rang de service public.<sup>3189</sup>

---

<sup>3187</sup> Arts 15-12-1965. (TSP 119.)

<sup>3188</sup> Op.c. *Complexe* n°3, 1968. (TSP 531-2 passim.)

<sup>3189</sup> Op.c. Radio Canada.

L'état des lieux établi, quels griefs adresse Vilar au pouvoir politique ? En tout premier lieu de ne pas se préoccuper suffisamment de culture populaire, ce qui constitue une grave erreur et un danger certain. Les « sociétés industrielles » qui ne s'investissent pas dans ce secteur s'étiolent en se coupant de « leurs forces vives. » Elles secrètent un jour « leurs révolutions culturelles » en agissant de la sorte.<sup>3195</sup> Lorsqu'elles meurent, lorsqu'elles « se transforment » à la suite de révolutions nécessairement « sanglantes », c'est par carence à l'endroit des « problèmes d'humanité. » La permanence d'une « haute civilisation » ne peut être que le résultat « d'une bonne politique à l'égard du savoir. »<sup>3190</sup>

Autre point : lorsque ce pouvoir envisage de promouvoir des actions en faveur de la culture populaire, il lésine, se fait chiche. Nous avons rencontré la difficulté à amener les travailleurs à la culture. Il est une lutte bien pire note Vilar, « convaincre l'Administration française de ce qu'elle est », un authentique « combat diplomatique de forme primaire. »<sup>3191</sup> Ce comportement de fesse-mathieu de la part du pouvoir politique se traduit par « la parcimonie » des crédits accordés aux structures et aux équipements à vocation de culture populaire. Ainsi à propos du théâtre : notre XX<sup>e</sup> siècle « républicain et démocratique » se montre plus mesquin que le XIX<sup>e</sup> de Louis-Philippe et de Napoléon III, lui qui a édifié des scènes « dont nous profitons. »<sup>3192</sup> Investir en faveur de la culture du « plus grand nombre » n'est nullement une opération « à fonds perdus. » Mais « l'homo politicus » a bien du mal à l'admettre.<sup>3193</sup>

Et lorsqu'il réalise ou finance une institution, le pouvoir s'en désintéresse, laisse libre cours à l'initiative des responsables sous réserve que les actions menées ou les contenus proposés ne soient pas lourds de menaces à son égard. Ainsi en va-t-il de la télévision. Nous avons noté qu'au cours de la première Rencontre d'Avignon, en 1964, celle-ci figurait aux travaux d'une des commissions. Encore service public dans ces années-là, elle pourrait être – comme à ses débuts – « la plus belle des activités humaines dans ce monde nouveau » commente Vilar.<sup>3194</sup> Hélas, selon lui, elle ne joue plus « son rôle. » Elle tue « le temps et aussi l'homme. » Instrument qui devrait se montrer à la fois « agréable et instructif »<sup>3195</sup> - autrement dit répondre parfaitement aux deux critères qui lui sont chers, qui devrait dispenser

---

<sup>3190</sup> Op.c TSP 76.

<sup>3191</sup> Note 1962. (TSP 516.)

<sup>3192</sup> Op.c. TSP 209.

<sup>3193</sup> Arts 15-12-1965.

<sup>3194</sup> Op.c. TSP 85.

<sup>3195</sup> Op.c. Radio Canada.



« la connaissance et le savoir loyal », elle s'affiche « à l'image du gouvernement et de sa doctrine. »<sup>3196</sup>

Pauvre Vilar ! Qu'aurait-il pensé s'il avait eu à connaître l'appréciation d'un PDG de chaîne qui définissait, voici une dizaine d'années, la fonction de son établissement comme le moyen « d'aider coca-cola à vendre son produit. » Sa stratégie consistant à préparer l'esprit du téléspectateur, à le conditionner, à « le divertir » afin d'assurer avec les meilleures chances de succès possible la promotion de la boisson : « nous vendons à coca-cola du temps de cerveau humain disponible. »<sup>3197</sup> Décidément, l'arsenic est toujours dans le coca-cola.

Comment comprendre cette extrême prudence, pour ne pas dire désintérêt, de la part du pouvoir à l'égard de tout ce qui a trait à la promotion, à l'essor de la culture et plus spécifiquement de la culture populaire ? Voici la réponse fournie par Vilar. Les défenseurs de « l'actuelle société », déclare-t-il en 1970, « mesurent chichement » les crédits au MAC pour la seule et unique raison qu'offrir le savoir « au profit de tous » revient à préparer « des évolutions », « des mutations trop vives », bref « des révolutions. »<sup>3198</sup> Aux yeux du pouvoir politique, « les classes instruites sont toujours dangereuses. »<sup>3199</sup> D'où le réflexe de ne leur concéder le bien culturel qu'au « goutte à goutte. »<sup>3200</sup> En fait, « la bourgeoisie régnante » porte intérêt à la culture comme le chef de train s'intéresse aux voyageurs : l'essentiel est « qu'ils ne viennent pas salir et encombrer les couloirs. »<sup>3201</sup>

Il arrive que le constat se durcisse, se fasse plus rude. Alors la condamnation est sans appel et annonce la rupture. Un jour Vilar est conduit à penser que dans cette « bonne et grasse société à intérêts », les Affaires culturelles « ça n'a pas existé, ça n'existe pas, ça n'existera jamais. » En vous offrant ce ministère, « de Gaulle ne vous offrait que du vent » écrit-il à Malraux. Cette société « bonne-bourgeoise » avec « ses putasseries criminelles » est « triste, sans esprit » dès lors qu'on ne lui propose « qu'à penser fric. »<sup>3202</sup>

Et lorsque le pouvoir de contestation du créateur franchit la ligne rouge tracée par le politique, lorsque « le divorce entre le pouvoir politique et le pouvoir créateur » est scellé<sup>3203</sup>, tout aussitôt le premier sévit. La France en connaît un exemple fin 1968 sous la présidence de

---

<sup>3196</sup> Op.c. TSP 85.

<sup>3197</sup> P. Le Lay *Pour* n°98 oct. 2004, 26.

<sup>3198</sup> Op.c. TSP 540.

<sup>3199</sup> Op.c. TSP 516.

<sup>3200</sup> Note *Cahier 2*, août 1962.

<sup>3201</sup> *Mo* 4-7-1965.

<sup>3202</sup> Projet de lettre à Malraux 16-5-1971. (TSP 542.)

<sup>3203</sup> Op.c. TSP 543.

de Gaulle et avec Malraux ministre des Affaires culturelles. Le dix-huit décembre, à la demande du gouvernement espagnol, son homologue français ordonne à Wilson de retirer de sa programmation du TNP l'œuvre de Gatti *La Passion du général Franco*. Voilà qui s'appelle un acte de censure politique de la part de celui qui jadis avait dédié *L'Espoir* à ses « camarades de Teruel. » Le vingt-trois du même mois, Vilar rédige un texte de protestation. On y lit entre autre : « on voudra bien mesurer la qualité du demandeur (...) un très susceptible vainqueur de guerre civile. » Et aussi, « subvention implique-t-il désormais sujétion ? » Le « concours » que l'Etat octroie à l'éducation populaire « fait-il du mot culture le synonyme de servitude ? » Et il conclut en exigeant que « l'on nous épargne cette atteinte insolente à la liberté. »<sup>3204</sup>

Le pouvoir « censure, interdit », poursuit-il en 1970. « Il tue quand il n'exile pas. »<sup>3205</sup> Vilar observe qu'en Occident il est de bon ton – et à juste titre – de dénoncer les entraves à la liberté de création dans « les pays socialistes. » A la lumière de la coercition exercée par ces régimes, les responsables politiques occidentaux se donnent bonne conscience en multipliant les arguments du type : « Voyez là-bas, voyez chez nous. Nous sommes la liberté. » Nonobstant, ces abus de pouvoir, cette violence sont tout aussi présents dans « les sociétés capitalistes » fait-il observer à Malraux. Quelques jours avant sa mort, il lance un défi à l'ancien ministre – défi qui ne sera pas relevé et pour cause – en ces termes :

« Etes-vous prêt à exposer publiquement (...) la difficulté extrême – l'impossibilité – de concilier durablement liberté de création et pouvoir politique sous quelque régime que ce soit. (...) Votre opinion. »<sup>3206</sup>

Pour Vilar, l'acte de censure de décembre 1968 a signé la rupture avec ce type de « pouvoir bourgeois. » Il dénonce de fait « les rapports entre ce qu'on appelle la culture et l'Etat. »<sup>3207</sup> L'heure a sonné pour lui de promouvoir la culture populaire dans le cadre d'un autre projet de société.

---

<sup>3204</sup> Texte de protestation 23-12-1968.

<sup>3205</sup> Op.c. *Dire* n°15 ; 15-3-1970.

<sup>3206</sup> Op.c. *TSP* 543-4.

<sup>3207</sup> Op.c. 23-12-1968.

## 6.2. Des propositions, ou comment définir une politique culturelle

Vilar concède que « depuis soixante-dix ans », bien des efforts ont été faits en France pour offrir « la culture à tous », néanmoins le résultat lui paraît « encore très insuffisant. »<sup>3208</sup> Il dresse un bilan très positif des Rencontres d'Avignon. Elles ont permis la prise de conscience à l'endroit de bien des questions plus ou moins ignorées, méconnues, voire insoupçonnées ayant trait à la culture. « Elles ont éclairé » bon nombre des conditions d'une « politique culturelle d'avenir. » En tout premier lieu, elles ont mis en évidence la nécessité « d'organiser » - d'aucuns disent même de « planifier » - la diffusion de la culture par le biais de ce levier nommé « l'action culturelle. »<sup>3209</sup>

Comment caractériser cette action culturelle ? Nous retiendrons volontiers la définition qu'en donne Gaudibert :

« Intervention consciente, délibérée, globale des pouvoirs publics pour promouvoir et diffuser la culture dans les couches les plus larges de la population. »<sup>3210</sup>

Ce que le conservateur du musée d'Art moderne nomme « démocratisation culturelle », à savoir ce souci d'une culture « distribuée à tous », visant à mettre un terme « aux privilèges de quelques nantis »<sup>3211</sup> correspond en tous points à l'idée que se fait Vilar de cette mission.

Quel type de société peut conduire avec bonheur cette démocratisation ? Selon Vilar, la culture dépend de la conception « que nous pouvons avoir de l'Etat moderne. » Et cet Etat, lui ne le conçoit désormais que sous « la forme socialiste », une société dans laquelle tous les biens, « et notamment ceux de la culture » sont mis et gérés « en commun. »<sup>3212</sup> En conséquence la question essentielle, « immédiate et socialiste » exige de procéder à une étude « claire, compréhensible pour tous, populaire donc » de l'impérieuse « transformation de la société actuelle. »<sup>3213</sup>

Quels types d'actions Vilar assigne-t-il à cette forme socialiste de la société ? Dans un premier temps, elle devra obligatoirement conduire « un recensement minutieux des besoins culturels » de l'ensemble des catégories sociales, aussi bien ceux des « paysans des villages perdus » que ceux de « l'ouvrier des villes. » On trouve ici l'influence directe des études

---

<sup>3208</sup> Conférence de presse TNP 27-4-1953.

<sup>3209</sup> Allocution d'ouverture 3<sup>e</sup> Rencontre, 20-7-1966.

<sup>3210</sup> P. Gaudibert op.c. 7.

<sup>3211</sup> P. Gaudibert op.c. 30.

<sup>3212</sup> Op.c. TSP 281-2 passim.

<sup>3213</sup> Op.c. Dire 15-3-1970.

sociologiques mentionnées supra et au premier chef celle de Joffre-Dumazedier. Dans cette optique, les rapports entre travail et loisir, les relations Etat/ Collectivités locales/ entreprises nécessitent d'être redéfinis si l'on entend favoriser la disponibilité du temps libre pour permettre l'accès « au savoir permanent. »<sup>3214</sup> Proposer une politique culturelle ne peut s'envisager qu'une fois cet inventaire établi et ces différents points précisés.

Dans un deuxième temps, il est alors loisible d'affiner l'action culturelle. Définir une politique en ce domaine, comme en bien d'autres, c'est « faire un choix. » Choix à définir, « à programmer » et même « à imposer. »<sup>3215</sup> Au même titre que le peintre « impose » le tableau, que le régisseur « impose sa mise en scène » au public, une culture « doit être dirigée. »<sup>3216</sup> Une évidence pour Vilar. Un ministre, un gouvernement doivent prescrire une politique culturelle à la collectivité.<sup>3215</sup> « Là réside la difficulté »<sup>3216</sup> puisque si elle n'adhère pas, la collectivité est en droit de refuser la proposition. Mais ne rien proposer constitue la pire attitude, synonyme d'indifférence, de laisser-aller, « d'incertitude », en un mot « le néant. »<sup>3215</sup>

Parce que les besoins paraissent « infinis » à Vilar, la politique culturelle ne peut relever d'un seul ministère. Il faut en finir avec le monopole du MAC. « Tous les rouages administratifs concernés », qu'ils soient nationaux, régionaux ou locaux seront sollicités. Par exemple, en milieu rural le ministère de l'Agriculture peut fort bien conduire des actions culturelles. Et parce que l'armée constitue « le plus vaste rassemblement de la jeunesse », son ministère de tutelle doit prendre sa part dans cette diffusion de la culture.<sup>3217</sup>

Un autre problème à traiter concerne l'école. Parce que la culture « reste intimement liée à l'enseignement »<sup>3215</sup>, repenser la fonction de l'école dans une perspective de rénovation ; redéfinir son rôle d'initiation à la culture deviennent des nécessités au risque de ne pas voir « résolus » la bonne santé et le bien-fondé des « mécanismes culturels » : bibliothèques, musées, théâtres nationaux, ensembles symphoniques...<sup>3218</sup> Ou encore les Maisons de la Culture. Reste en suspens le problème des équipes qui en auront la charge : « où auront-elles été formées ? » interroge Vilar. Et avec quelles compétences ?<sup>3219</sup> En 1967, il annonce « un nouveau projet. » Il a l'intention de fonder une « école nationale » qui aura la

---

<sup>3214</sup> Op.c. TSP 281-2 passim.

<sup>3215</sup> « Dialogue Vilar/Ralite » *La Nouvelle Critique* n° Spécial Avignon, 1970, 7-11. (Voir aussi op.c. *L'Herne* 132 et TSP 537-9 passim.)

<sup>3216</sup> Op.c. TSP 85.

<sup>3217</sup> Op.c. TSP 281. (La conscription est de règle à l'époque.)

<sup>3218</sup> Allocution d'ouverture 2<sup>e</sup> Rencontre Avignon, 1965.

<sup>3219</sup> *Mo* 28-2-1965.

charge d'en préparer les futurs directeurs. Il envisage une durée d'études de « trois ans », alternant Paris/province afin de « mieux s'insérer dans le réalité. » Il assure avoir « l'accord officiel des Arts et Lettres. »<sup>3220</sup> Le projet ne verra jamais le jour. Difficultés de financement ? A notre connaissance, on n'en trouve plus la moindre trace dans les textes de Vilar.

La société qu'il appelle de ses vœux ne devra jamais perdre de vue que « les transformations sociales sont vaines » si elle se montre incapable de résoudre « les problèmes du savoir, de la réflexion. »<sup>3221</sup> Bien évidemment, promouvoir une politique culturelle digne de ce nom à l'intention du plus grand nombre exige des moyens. Toutefois Vilar précise qu'il serait erroné de s'en tenir seulement à une « évaluation de crédits. » Alors qu'un certain nombre de personnalités et d'organisations lancent le slogan du « 1% du budget de l'Etat à la culture », il exprime sans ambiguïté son total désaccord. 1% pour faire quoi ? L'octroi de crédits plus substantiels n'offre pas la solution selon Vilar. Pour autant « le problème culturel sera-t-il résolu ? » Assurément pas. Orienter une politique de revendications afin d'obtenir « 1, 2 ou 3% du budget national » n'est qu'un « faux problème », une politique « à la petite semaine. »<sup>3222</sup> C'est placer la charrue devant les bœufs. D'abord, dresser l'inventaire des besoins ; puis à partir de là, définir une politique culturelle claire. Après seulement vient le temps de réfléchir aux moyens à mettre en œuvre. Telle est l'argumentation de Vilar.

Ralite est l'un des animateurs du mouvement en faveur du 1%. Vilar lui rétorque :

« Votre campagne du 1% n'est basée sur aucune conception déclarée des rapports de l'Etat et de la collectivité. C'est aussi imprécis du point de vue idéologique que peut l'être un chiffre. »<sup>3223</sup>

A la Mutualité, lors du colloque du club « Socialisme et Liberté », Vilar réitère une fois de plus son opposition. Apercevant Ralite dans la salle, il ajoute « je dois faire de la peine à un ami. »<sup>3224</sup> D'aucuns ont cru pouvoir avancer que Vilar était à l'origine de cette revendication.<sup>3225</sup> Les textes de ce dernier infirment formellement cette assertion.

Ultime recommandation de Vilar : « quelle doit être l'attitude du pouvoir socialiste » à l'égard du créateur, de son œuvre ? La réponse est catégorique. Il lui appartient « de respecter

---

<sup>3220</sup> *Le Figaro littéraire* 22-5-1967.

<sup>3221</sup> Note 1970.

<sup>3222</sup> Op.c. TSP 540.

<sup>3223</sup> Op.c. *La Nouvelle Critique*.

<sup>3224</sup> J. Ralite « Complicités avec J. Vilar » *L'Herne* 131.

<sup>3225</sup> Ainsi R. Gachet : « Jean Vilar fut vraisemblablement l'inventeur du 1% culturel », *L'Herne* 135.

la liberté absolue » de l'artiste.<sup>3226</sup> On ne saurait transiger. Si ce pouvoir se doit de planifier l'action culturelle, il se trouve tout autant dans l'obligation de « sauvegarder la création et l'innovation. »<sup>3227</sup> Nous retrouvons ici l'esprit de la question posée à Malraux sur ce même thème de la liberté de création.

Voilà exposées les conditions d'une politique culturelle au service du « plus grand nombre » et si possible de tous. La culture pour tous est synonyme de vitalité, de dynamisme ; un vecteur des forces vives d'une société. Si un pays « ne développe pas la culture populaire, il sclérose son propre corps. »<sup>3228</sup> La culture constitue tout à la fois « la racine, la semence, l'humus d'une société. »<sup>3229</sup> Ne perdons pas de vue qu'elle est « une arme » qui vaut « ce que valent les mains qui la tiennent. »<sup>3230</sup> Par de tels propos Vilar décrète la responsabilité extrême du pouvoir politique qu'il souhaite.

Mieux que tout autre, par son expérience, par sa pratique artistique, il mesure avec lucidité les pesanteurs économiques et politiques, véritables chausse-trapes à éviter. En dépit des doutes que nous avons signalés, il persiste à se vouloir « un agent culturel des classes pauvres »<sup>3231</sup>, un responsable « utile à l'homme de son temps. »<sup>3232</sup> Il s'affirme comme un passeur de culture dès lors qu'il conçoit l'action culturelle comme une provocation au bonheur de la connaissance et du plaisir. Tel est le fond de la pensée agissante de Vilar en matière de culture populaire.

---

<sup>3226</sup> Op.c. *TSP* 536.

<sup>3227</sup> Allocution d'ouverture 3<sup>e</sup> Rencontre Avignon, juillet 1966.

<sup>3228</sup> Op.c. document n°95 Archives nationales.

<sup>3229</sup> *Mo* 15-9-1966.

<sup>3230</sup> Op.c. *TSP* 237.

<sup>3231</sup> Note 1965.

<sup>3232</sup> Op.c. Barclay.

## **Conclusion générale**

« Penser est le plus grand divertissement de l'espèce humaine. » (Galilée.)





On dit que l'histoire et la légende sont sœurs ennemies, que l'une interprète ce que l'autre ne peut ou ne veut expliquer. Qu'en est-il à propos de Vilar ? Rappeler notre hypothèse initiale n'est pas superflu : pouvait-on découvrir son itinéraire à partir de sa parole ? Ses textes convoqués - tous ses textes - répondre par l'affirmative ne semble pas relever d'un propos excessif tant ils sont nombreux et divers. Et ce malgré sa mise en garde :

« Quant à l'itinéraire de votre serviteur, il est indéchiffrable. Il est trop romanesque pour qu'on puisse en déterminer les cheminements d'une façon certaine. »<sup>3233</sup>

Retrouver cet itinéraire, c'était prendre la décision délibérée de lui donner la parole le plus souvent possible tout en veillant à la fiabilité de celle-ci. S'il a beaucoup parlé, beaucoup écrit à l'endroit du théâtre, le considérer comme un théoricien constituerait une erreur. Sa pensée n'est jamais figée, jamais close. Vilar est un praticien marqué du sceau du pragmatisme qui analyse son travail et réfléchit sur tous les sujets embrassés par le théâtre.

Un itinéraire qui commence avec la tradition théâtrale nourrie du passé pour parvenir jusqu'à l'utopie du théâtre et de la culture pour tous. Un itinéraire qui se dessine bien plus complexe, bien plus hésitant et incertain qu'on ne pouvait le soupçonner. Peut-être « romanesque », mais pour autant pas tout à fait « indéchiffrable. » Itinéraire d'adolescent en proie à l'inquiétude que les études laborieuses ne sauraient apaiser. Itinéraire chaotique durant une douzaine d'années avant de découvrir son chemin : apprenti comédien sous-estimé pour ne pas dire méprisé, écrivain manqué, avant de s'affirmer enfin comme interprète. La voie trouvée, le parcours n'est pas pour autant définitivement fixé. Il démarre par une carrière de praticien de théâtre confidentiel, essentiellement vouée aux jeunes dramaturges. Vient l'aventure avignonnaise qui lui fait prendre conscience d'une esthétique nouvelle – ou retrouvée. Le TNP suit, Vilar épouse la cause du théâtre populaire. Le cours de l'itinéraire s'en trouve une nouvelle fois modifié. Enfin l'interprète et le régisseur s'effacent. L'itinéraire prend fin dans l'univers de la musique et la lice des joutes en faveur de la culture populaire.

A travers cet itinéraire, on découvre un homme à multiples facettes. Un solitaire qui choisit une activité qui ne saurait exister qu'avec les autres et grâce à eux ; secret et public ; bâti d'hésitations et de fermetés, d'incertitudes paralysantes et d'enthousiasmes fulgurants. Pas toujours aisé à déceler. Un homme qui se masque, qui se joue de l'interlocuteur, déroutant. Vous chevauchez paisiblement tout au long de ses textes et sans crier gare, d'une

---

<sup>3233</sup> Op.c. *La Nouvelle critique*.

volte-face soudaine, le voilà qui vous désarçonne et vous jette à terre. Et vous voici Gros-Jean comme devant. Un homme enfin en perpétuelle construction, souvent insatisfait, n'hésitant pas à se remettre en cause, refusant de s'installer dans le confort intellectuel ; tout à l'opposé d'un individu gavé de certitudes.

Un homme contradictoire. Songeons à ses contradictions à propos du répertoire, perpétuellement écartelé entre les œuvres du répertoire et les œuvres nouvelles. Ou encore à l'égard de la culture, cette culture libératrice mais aussi source de conformisme. Et que dire à l'endroit du public ? A ce sujet, comparant les deux périodes – ante TNP et TNP – nous avons écrit « évolution ». A la réflexion le terme est bien trop faible. Il s'agit bien plutôt d'une révolution. D'un public averti, d'un art non destiné aux « grosses masses », voici qu'il opte soudain, pour un public populaire, précisément pour un public de masses. Finis les théâtres de poche réservés aux heureux élus, vive les « vastes assemblées. » Vilar n'était pas préparé pour une telle rupture.

Mais aussi un homme de permanence, de fidélité. Fidélité à son choix d'un répertoire de « haute culture » arrêté dès le premier jour. Fidélité à sa conception de la régie tueuse de la mise en scène. Fidélité à l'idée qu'il se fait de l'interprète. Parce qu'il reste muet lorsque le comédien sollicite une indication, Anne Philipe dit de lui « il savait être cruel ! »<sup>3234</sup> Ce jugement nous paraît bien trop sévère. Au contraire, il rend à l'acteur sa liberté. Il reconnaît la spécificité de son travail, sa compétence. Il lui accorde confiance, crédit, respect. Vilar régisseur postule la dignité du comédien. Pour le reste, fluctuations perpétuelles...

Depuis sa disparition, Vilar reste soumis à des appréciations fort opposées. A la faveur d'anniversaires ici ou là s'organisent des colloques. Ses détracteurs ont voulu le cantonner dans un rôle de petit bourgeois conservateur qui aurait failli à la mission qu'on lui avait confiée : caricature réductrice. Ses thuriféraires célèbrent le nouveau commandeur et lui érigent une statue : image pieuse. Vilar ne se laisse pas serrer dans ces effigies d'un sou, et c'est heureux ainsi. Son itinéraire dessine de lui une image tremblée parfois, contrastée à coup sûr à la manière du caravagisme, mais tellement plus opulente. Séduisant, richissime Vilar.

Les années cinquante sont bien loin. On répète à l'envi que la société, les modes de vie, les besoins, les loisirs, tout a changé. C'est une évidence digne de l'esprit de monsieur Prudhomme. Et parfois un truisme commode qui n'offre que l'économie de la réflexion.

---

<sup>3234</sup> A. Philipe citée in P. Puaux, op.c. 71.

Toutefois, on est en droit de s'interroger sur l'apport de Vilar aujourd'hui. En matière de théâtre, n'est-il pas périlleux d'oublier ou de renier les acquis antérieurs ? Il en a fourni un démenti convaincant. Peut-il nous apprendre encore quelque chose ? Sa pensée, sa pratique sont-elles nourricières ? « Souris. Il faut un jour mourir satisfait. Tu ne laisseras rien »<sup>3235</sup>, confie-t-il. Faut-il prendre cette prophétie bien désespérée à la lettre ? En un mot, reste-il une leçon de Vilar ? La question mérite d'être posée. Il n'est pas interdit de tenter une réponse.

On pourrait retenir la notion d'équipe si fréquemment présentée par Vilar comme un gage de réussite du travail théâtral. Notion bien mise à mal depuis des années. Peu à peu, on a vu les metteurs en scène renoncer à la troupe, pratiquer au coup par coup, n'hésitant pas, à l'image du bon vieux boulevard, à faire appel à la vedette médiatisée, à la tête d'affiche propre à attirer le chaland.

Comme on pourrait citer l'esthétique, une esthétique de la sécheresse, une esthétique janséniste a-t-on dit parfois, et que certains ont nommé « le style Vilar ». Il est vrai qu'en matière de réalisation, Vilar pose comme principe de gouvernement la contrainte : « le style, c'est l'homme contraint. »<sup>3236</sup> Le théâtre ne saurait vivre et prospérer sans elle, « et je pense même qu'il faut s'en créer » ajoute-t-il, car ce sont elles – les contraintes – qui « vous font faire le meilleur. »<sup>3236</sup> Vilar chausse le cothurne étroit cher à Mallarmé. Mais il faut convoquer les souvenirs. Retrouver la richesse de la palette de Gischia traitant le costume en aplats à la façon des personnages de jeu de cartes. Réentendre les sonorités d'une musique éclatante et radieuse ou mélancoliquement romantique de Jarre. Revoir la plastique de tant de jeunes interprètes aux corps déliés affirmant le charisme de l'acteur. Se remémorer la lumière de Saveron découpant sur le tréteau les aires de jeu par de savants fondus-enchaînés, faisant naître les personnages de l'ombre et resplendir l'opulence des étoffes ; et en lieu et place d'un brigadier enroué, apercevoir les serviteurs de scène annonçant « que la fête commence ! » Jansénisme ? Où a-t-on pu lire dans ces fresques les inquiétudes, les angoisses des Augustiniens de Port-Royal ?<sup>3237</sup> Bien au contraire, une esthétique inscrite dans la dialectique : l'appauvrissement engendre la richesse et de l'aridité sourd la magnificence de la réalisation vilarienne. Une régie qui, soumise à des règles strictes confère au spectacle une tonalité de rite. Les réalisations de Vilar sont de celles qui restent les plus aisées à reconnaître tant la griffe qui les signe est tenue d'une main ferme. Non pas un degré zéro de l'esthétique,

---

<sup>3235</sup> Op.c. *TSP* 382.

<sup>3236</sup> Op.c. *Bref* n°46 mai 1961. (Voir aussi *TSP* 259 ; Bablet/Jacquot, op.c. 156.)

<sup>3237</sup> Appréciation qui perdure. Ainsi E.Loyer, « Le jansénisme de la mise en scène » in « Le TNP au temps de Vilar », *XX<sup>e</sup> siècle*, n°57, janv. Mars 1998, 97.

mais bien plutôt une esthétique lapidaire : l'esthétique de la nécessité, de la stricte nécessité. Celle qui fait dire à Vitez : « les spectacles de Vilar étaient la clarté même. »<sup>3238</sup> N'oublions pas que déjà à l'époque de Vilar, son parti pris du tréteau nu au seul service du texte était loin d'être partagé par ses collègues. Depuis lors, les recherches esthétiques et le renouvellement qu'elles ont suscité ont peut-être conduit à l'oubli du public populaire. En ce domaine de l'esthétique théâtrale on observe, sinon des modes, très fréquemment des phénomènes d'opposition et de réaction.

Donc, si leçon de Vilar il y a, nous retiendrons plus volontiers la conception du public qu'il développe à partir du TNP, ce public populaire auquel il désire apporter théâtre et culture. L'importance et l'actualité de Vilar nous semblent résider dans la formule inscrite dans le marbre, « l'utopie nécessaire. » Ambition prométhéenne à coup sûr que celle d'offrir à l'homme la possibilité de devenir le maître de son destin, ou selon la phrase de Finkielkraut rappelant l'épopée du TNP : « la culture, une volonté de problématiser le monde. »<sup>3239</sup>

Parce qu'Utopie désigne un « non-lieu », un lieu qui n'a pas d'existence, et qui reste donc à inventer – « il est un autre monde, mais il est dans le nôtre », écrivait Eluard – voilà le rêve de Vilar. « Utopie nécessaire » dit tout à la fois, la difficulté extrême pour atteindre le but dès lors qu'on ne renonce pas, mais aussi le caractère impérieux du combat.

Reconnaissons-le, cette « illusion romanesque »<sup>3240</sup>, Vilar ne l'a pas créée. Ce n'est pas ici le lieu d'en rappeler les multiples étapes. Ce rêve ressortit à un lointain héritage de l'histoire sociale de notre pays. Retenons à tout le moins cette proposition de Condorcet :

« Cultiver dans chaque génération les facultés physiques, intellectuelles et morales, et par-là même contribuer à ce perfectionnement général et graduel de l'espèce humaine. (...) Nous avons observé que l'instruction ne devrait pas abandonner les individus au moment où ils sortent des écoles, mais qu'elle devrait embrasser tous les âges. »<sup>3241</sup>

---

<sup>3238</sup> A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, 19.

<sup>3239</sup> A. Finkielkraut, entretien P. Tranoy *Sud-Ouest Dimanche* 12-4-1987.

<sup>3240</sup> Op.C TSP 499.

<sup>3241</sup> M. J. Condorcet « Rapport et projet de décret sur l'organisation générale de l'instruction publique » 20-4-1792.

Laissons à Finkielkraut le soin d'établir le lien entre Vilar et cette proposition lointaine : « la culture populaire style Vilar/TNP, c'est dans le droit fil de cette volonté de diffusion de la culture qui animait le siècle des Lumières. »<sup>3242</sup>

Sans aucun doute – et sans vouloir nullement ombrer le mérite de Vilar que nous avons pu mesurer – son expérience a bénéficié d'un contexte favorable. Aux débuts de celle-ci, le souvenir et les traces de la guerre affleurent encore dans les esprits. L'immédiate après-guerre ouvre une période euphorique. On pense reconstruire une société où chaque citoyen trouvera son bonheur. Le terme d'éducation populaire cher à Macé et à tant d'autres après lui retrouve tout son sens avant d'être détrôné à la fin des années soixante par l'animation socio-culturelle. Après les souffrances, les frustrations, point une ère nouvelle qui voit éclore des désirs de liberté, de fêtes, de joies collectives, de plaisirs partagés ; d'optimisme et de sérénité aussi, puisque le plein emploi est assuré. Sens de la collectivité, du partage, du « plaisir de se retrouver » : le veau froid, le bal, la chanson, le spectacle... A n'en pas douter, Suresnes représente tout un symbole.

Naissent aussi les CE appelés à gérer les activités sociales et culturelles des entreprises. Etouffée par Vichy, la vie associative reprend ses droits et explose, faite de courants multiples. Les initiatives culturelles s'additionnent – ciné-clubs, troupes de théâtre amateur, ensembles musicaux – initiés par un réseau très dense de militants culturels, dans une période où les esprits sont encore persuadés des bienfaits et des valeurs de la culture. Les loisirs restent rares, on travaille encore le samedi. Confidentielle, la télévision est réservée à la classe aisée. Pas de voiture pour le grand nombre. Il faut attendre la fin des Trente Glorieuses pour connaître les transhumances estivales du monde du travail. Toutes les conditions objectives sont réunies, et quelles que soient les difficultés, l'expérience du TNP naît dans un temps de société prêt à l'accueillir.

Reconnaissons tout autant que Vilar a eu le mérite et l'intelligence de saisir ce moment – ce que d'autres n'ont pas fait. S'il n'est pas à l'origine de la perspective, il se l'est appropriée et vingt années durant a mené le combat jusqu'à son dernier souffle ; il n'y a pas là qu'une simple métaphore, son projet de lettre à Malraux en fait foi. Pour autant qu'il ait décelé les limites de l'utopie, il l'a revendiquée avec une conviction qui inspire le respect, d'autant que rien ne le prédestinait à épouser cette cause.

En acceptant le TNP, par honnêteté il s'y est conformé. « Il s'est considéré en service » dit de lui Laurent<sup>3243</sup>. Ne craignons pas de l'affirmer : chez Vilar la fonction a créé

---

<sup>3242</sup> A. Finkielkraut, op.c.

l'organe. Une métamorphose pour cet homme qui sur le chemin de Damas est ébloui par la révélation lumineuse de l'existence du public populaire. Vilar cède des valeurs et des exigences fortement ancrées en lui. Homme de respect de la parole donnée, dignité du citoyen vis-à-vis des engagements contractés, probité jusqu'à l'obstination... Convaincu avec une certitude d'airain d'avoir un jour frôlé le rivage mystérieux de l'île d'Utopie ; rongé le lendemain par le doute à l'endroit de la mission confiée. Alors il entre en combat contre lui-même, poursuit la lutte qu'il sait perdue dans une posture quasi sacrificielle. S'il n'est pas l'initiateur du rêve, il en est devenu le symbole.

Comment cette leçon a-t-elle été entendue ? A-t-elle encore des répercussions aujourd'hui ? Il est loisible de distinguer deux périodes bien différentes.

La première court jusqu'à la fin des années soixante, très exactement 1968. Nombreux sont alors les réalisateurs qui œuvrent dans une perspective de théâtre et de culture populaires, qui sollicitent les entreprises, contactent les groupements : Dasté, contemporain de Vilar, poursuit dans cette voie depuis les premiers jours de la décentralisation, suivi par les autres CDN. Nous avons évoqué le travail de Planchon. Suit une génération de cadets héritiers de Vilar et des pionniers : les directeurs des jeunes théâtres implantés dans les banlieues ouvrières parisiennes au cours des années soixante. Rétoré installé à Ménilmontant avec La Guilde puis le TEP, s'adressant aux arrondissements défavorisés de l'est de la capitale. Mnouchkine s'inscrit dans le rêve de l'unanimité vilarienne des débuts du TNP lorsqu'elle déclare souhaiter « donner du plaisir à tous », au fils de paysan comme à l'agréé assis côte à côte. S'ils éprouvent des plaisirs différents devant le spectacle, « l'essentiel est que les deux coexistent. »<sup>3244</sup> Et si elle se sépare de Vilar dans sa conception de la réalisation, elle tient à signaler qu'il a rempli « une fonction essentielle » et que s'il n'avait pas existé « il n'y aurait pas eu ce mouvement dont nous faisons partie. »<sup>3245</sup>

Lorsque Vilar évoque les « œuvres-mères » qui constituent dans « le domaine de la culture » le point d'ancrage « le plus élevé du plus grand nombre »<sup>3246</sup>, il annonce très exactement « le théâtre élitare pour tous » de Vitez, formule dans le droit fil de l'héritage :

« c'est en pensant à lui que j'avais cette notion » rappelle Vitez qui reconnaît avoir de son aîné le souvenir « d'un très grand art de recherche élitare. »<sup>3247</sup> Et si à la différence de

---

<sup>3243</sup> J. Laurent, op.c.

<sup>3244</sup> A.Mnouchkine, *Télérama* n°1695, 10-7-1982.

<sup>3245</sup> A.Mnouchkine, *Travail Théâtral* n°5, automne 1971.

<sup>3246</sup> Op.c. TSP 242.

Vilar, il envisage que ce théâtre que « faute de mieux j'appellerai populaire » ne soit pas nécessairement « un théâtre de masses », il n'hésite pas à dire de lui : « nous lui devons notre liberté »<sup>3248</sup>; et à proclamer : « que Chaillot soit le lieu de la nouvelle alliance avec le monde du travail ! »<sup>3249</sup>

Nous tenons là maintes traces d'un héritage et maintes manifestations que la leçon de Vilar a été entendue. Survient 1968. S'ouvre une seconde période. Une fracture se produit, brutale, imprévisible. Elle aura des conséquences irrémédiables à l'endroit du devenir du théâtre et de la culture populaires.

Premier constat, la notion même de culture. Celle défendue par Vilar est contestée, jetée à l'encan par nombre de ceux qui l'ont reçue bien évidemment. « Le salut culturel est un mythe » observe Morin.<sup>3250</sup> Elle ne se conçoit plus en terme de valeurs. Elle se présente comme un nébuleux fourre-tout : mœurs, traditions, modes de vie, coutumes, mode, art culinaire... vague catalogue de vie – mode d'emploi. Elle s'est faite plurielle. « Les faits sont là » écrit Boulez, « une culture à plusieurs niveaux » s'est mise en place dans laquelle « la mode, la gastronomie sont données comme des œuvres d'art. » Si l'on ne doit pas s'en tenir aux « neuf muses », encore faut-il « savoir qu'il y a une hiérarchie. »<sup>3251</sup> Au gré de tel ou tel reportage médiatique, on ne doit plus s'étonner d'entendre un benoît ecclésiastique sicilien déclarer : « le phénomène de la mafia fait partie de notre culture » ; un sociologue de Pricenton assumer, en évoquant l'usage immodéré des armes aux Etats-Unis, que celles-ci « appartiennent à notre culture. » Tout est culture et chacun de nous possède la sienne. Les sciences sociales sont passées par là. « Le remplacement de Sylvie Vartan par Montaigne n'apporte nul salut » nous apprend Morin.<sup>3252</sup> A toi Michel, à moi Sylvie ! En oubliant que lire Montaigne n'interdit pas d'écouter la ritournelle ; mais qu'ignorer le premier peut limiter à n'entendre que la seconde. Il ne s'agit plus de polysémie, non plus de glissement sémantique.

Les praticiens sont ébranlés eux qui, au cours des années précédant ce séisme, ont été les acteurs convaincus de la mission du théâtre populaire. Le doute s'installe dans les esprits. La Déclaration de Villeurbanne fait foi de ce désarroi. Dans un quasi anonymat, d'aucuns

---

<sup>3248</sup> A. Vitez *Le Théâtre des idées*, 21-2 passim.

<sup>3249</sup> A. Vitez, *Journal de Chaillot* n°2 oct. 1981.

<sup>3250</sup> E. Morin, « De la culturanalyse à la politique culturelle » *Communications* n°14, 1969, 19.

<sup>3251</sup> P. Boulez op.c *L'Herne* 176-7 passim.

<sup>3252</sup> E. Morin, op.c. 19.

tentent de résister, la plupart du temps au sein des CDN. Pour beaucoup néanmoins, sonne l'heure du renoncement. Ils ont consacré des années à cette lutte. Les résultats obtenus les déçoivent. L'usure et le découragement s'emparent d'eux. Nous avons supra rencontré quelques exemples. En 1969, Planchon déclare : « les gens qui travaillent dans les usines ne peuvent pas déchiffrer un spectacle. »<sup>3253</sup> Futur directeur du TNP, Lavaudant, quelques années auparavant, a qualifié « d'ornière » la voie tracée par Vilar.<sup>3254</sup> En 1981, alors qu'il présente *Le Roi Lear* à Avignon, au cours d'un débat, Mesguich affirme : « nous n'avons pas à aller chercher le public ; c'est au public de venir. » Quelques-uns, fort rares au demeurant, ne craignent pas de signifier leur mépris pour le public populaire. Savary se souvient que dans « les années quatre-vingts » des créateurs pouvaient confesser « je préfère jouer devant cinquante personnes plutôt que devant mille imbéciles. »<sup>3255</sup> Commissaire de surveillance du travail de Vilar, pour *Arturo Ui*, Sobel confie qu'à la vue des « foules déferler en sortant des marches de Chaillot » il se disait : « voilà des spectateurs gâchés pour le théâtre. » Mais à sa décharge il avoue qu'il a connu « Vilar comme un ennemi. »<sup>3256</sup>

Cette seconde période post-vilarienne se manifeste sous des formes diverses. Le théâtre se recroqueville sur lui-même. Chacun des protagonistes s'invente un refuge. La performance, le grandiose, la démesure, le one man/woman show deviennent d'actualité. Certains spectacles atteignent des records. Record de durée, pas moins d'une demi-révolution de soleil, auxquels seuls les heureux élus sont conviés. Mais où est donc passé le monde du travail ? Chut ! Il refait ses forces. Il dort. Record de coût : en 1991, le prix de revient des *Comédies barbares* à Avignon atteindrait le total des subventions allouées au TNP lors du premier mandat de Vilar – 1951-1954.<sup>3257</sup> Un temps on opte pour la création collective. Elle offre d'incontestables réussites lorsqu'elle est le fruit du travail de comédiens aguerris, inventifs et gouvernés par un meneur de jeu qui élague et structure les propositions. Puis vient une période où l'on convoque à nouveau les grands textes du répertoire un instant jetés aux orties, mais désormais lavés de tout soupçon.

On cède à l'esthétisme. Les théâtres subventionnés n'échappent pas toujours au chant des sirènes. Peut-être ont-ils perdu de vue la notion de théâtre populaire ; l'ont-ils remplacée par celle de théâtre public en face du théâtre privé, n'hésitant pas à adopter les méthodes de

---

<sup>3253</sup> R. Planchon in D. Gontard, op.c. 12, note 3.

<sup>3254</sup> En 1976. Cité par P. Tranoy *S O D* 8-1-1989.

<sup>3255</sup> J. Savary, colloque Jean Vilar Suresnes 25-26/1/1991

<sup>3256</sup> B. Sobel, « J. Vilar au présent » Centre Pompidou 23-5-1991.

<sup>3257</sup> On cite le chiffre de 1.400.000 f. soit 2.694.860€. (TNP 1951-1954 : 2.449.500€.)



gestion et de commercialisation de ce dernier ? Quelques observateurs relèvent ces manquements. En 1976, Laurent s'en prend à certains CDN, « sortes d'entreprises où les comédiens sont engagés pour un temps » ; et qui de fait ne sont plus « des foyers de création » d'artistes sur place parmi « les autres travailleurs. » Elle conclut : « percevoir de l'argent de l'Etat » en agissant de la sorte « équivaut à un détournement de fonds. »<sup>3258</sup> Dans sa « lettre publique » au nouveau ministre de la Culture Lang, elle rappelle les devoirs impérieux de la décentralisation.<sup>3259</sup> Pour Abirached, le théâtre subventionné a achevé de rompre avec la tradition « qui l'avait vu naître » et dont les valeurs se nommaient : « public populaire » ; « égalité culturelle » ; « engagement » ; « civisme » ; « éthique. »<sup>3260</sup> En 1997 encore la ministre Trautmann, condamnant les dérives des CDN, précise : « je souhaite que ces structures retrouvent l'esprit pionnier des fondateurs. »<sup>3261</sup> Parlant de « régression », Lassalle déplore que le secteur de théâtre public « ait perdu le sens de sa mission. » Rongé par « le formalisme », « la préciosité » ou encore une « pseudo-modernité », il ne sait plus être « national et populaire. »<sup>3262</sup> Après 1968 note Négroni, on « liquide » Vilar et « son théâtre pédagogique » selon la formule de ses détracteurs, au profit d'un théâtre où « régnerait à nouveau la mise en scène », où décors, costumes, éclairages « rivalisent en richesse et en somptuosité. »<sup>3263</sup>

On sait l'attachement de Mnouchkine pour Vilar, esthétique mise à part. Si elle osait, elle inscrirait volontiers « théâtre populaire » au fronton de Théâtre du Soleil, « mais je ne le fais pas par respect du TNP de Vilar » déclarait-elle encore récemment. Rappelant la formule de Vitez « élitare pour tous », le théâtre populaire reste selon elle « le meilleur théâtre. »<sup>3264</sup> Et en ce domaine elle a fait tout aussi bien que son aîné sinon mieux puisqu'on dénombre 6% d'ouvriers au Théâtre du Soleil.<sup>3265</sup> Toutefois, a-t-elle toujours échappé à la tentation de l'esthétisme en japonisant Shakespeare ? Il est vrai qu'elle justifie son parti pris de

---

<sup>3258</sup> J. Laurent citée in « Profils perdus » France Culture 1-2-1990.

<sup>3259</sup> J. Laurent , « Lettre ouverte au ministre de la Culture » 13-8-1981.(cf. *Théâtre/Acteurs* n°1, janv. 1982, 68- 72.)

<sup>3260</sup> R. Abirached. *Le Théâtre et le prince*, 181.

<sup>3261</sup> C.Trautmann, *Le Monde* 21-1-1997

<sup>3262</sup> J. Lassalle *CMJV* n°101 janv. Mars 2007.

<sup>3263</sup> J. Négroni, op.c L'*Herne* 91.

<sup>3264</sup> A. Mnouchkine, *L'Avant-Scène Théâtre*, n°1284-85, 1-7-2010.

<sup>3265</sup> in Corvin, op.c. 682. (déjà relevé supra.)

« travailler sur les masques ou les gestes codés du kabuki » dans le but de redonner au texte de *Richard 2* son « aspect cérémonie. »<sup>3266</sup>

Cette seconde phase post-vilarienne opère le glissement d'un théâtre pour le populaire vers un théâtre pour le théâtre. Celui-ci devient son propre objet, épouse l'art pour l'art jadis dénoncé par Vilar. Comme figé dans un néo-maniérisme narcissique, le théâtre se fait contempler et se contemple. A l'exemple de Gautier, « toutes vitres fermées », il refait *Emaux et Camées*. Une nouvelle ère de la théâtromanie est arrivée. Mais il serait injuste, injuste et cruel, de n'instruire que le procès des seuls créateurs. Bien d'autres facteurs ont joué à propos du renoncement et bien d'autres responsables doivent répondre de l'oubli de la leçon.

Relais essentiel entre le public populaire et le théâtre subventionné, une grande partie de la vie associative se détourne de cette mission. Déjà en 1962, percevant le danger, Vilar mettait en garde les animateurs des associations contre le danger nouveau des théâtres qui, de la venue des groupements dans leurs salles, ne retenaient que « l'importance budgétaire. »<sup>3267</sup>

C'est qu'en comparaison des années cinquante et soixante, la démultiplication des propositions de loisirs va croissant. Ceux-ci se substituent à la culture et les associations s'engouffrent dans cette voie nouvelle. Les groupements renoncent au combat culturel eux aussi. Nombre de CE réduisent leur rôle à un comportement d'agences de billetterie de loisirs. Le système s'est vidé de son principe, s'est perverti. Planchon n'est pas tendre à leur endroit. Se remémorant ses premières années à Villeurbanne, il entend encore les militants convaincus qui « martelaient le formica » proclamer : « grâce aux théâtres et aux bibliothèques du peuple, les travailleurs de l'avenir ne seront plus des troupeaux. » Et voilà qu'à présent leurs cadets dans les syndicats « ont renoncé à faire du combat artistique leur combat. » Ils se satisfont de vendre des billets pour « Holiday on Ice. » D'où l'invective finale : « militants, l'héritage clair du marxisme, pourquoi l'avoir passé aux chiottes avec le socialisme de caserne ? »<sup>3268</sup> Ce n'est plus l'homme qui prend des loisirs, mais les loisirs qui l'emprisonnent dans leurs toiles intelligemment tissées à grands renforts de publicité. Les parcs d'attractions et les reconstitutions historiques détrônent et Sophocle et Brecht. Hier chers à Vilar, aujourd'hui les groupements ne sauraient être innocentés.

---

<sup>3266</sup> A.Mnouchkine *Télérama* 10-7-1982.

<sup>3267</sup> Op.c. TSP 367.

<sup>3268</sup> R Planchon op.c. 322.

In fine on ne peut exclure la part de responsabilité des pouvoirs publics. Certes, les dotations budgétaires accordées au ministère de la Culture n'ont cessé de croître sous les différentes présidences de la République. De 0,38% du budget de l'Etat sous de Gaulle en 1960 jusqu'à 0,98% sous Mitterrand en 1992, et déjà une augmentation importante sous Pompidou – 0,74%. Une exception à mentionner tout de même : sous Giscard d'Estaing la progression continue connaît un brutal recul, 0,47% soit un niveau quasiment identique à celui alloué à Malraux en 1968. A ces sommes, il convient d'ajouter les aides à la culture venues des collectivités territoriales.<sup>3269</sup>

Comme les autres secteurs artistiques, le théâtre a bénéficié de ces augmentations. Il faut tout particulièrement porter au crédit de Lang d'avoir accompli un effort considérable pour celui-ci dans les années quatre-vingts. « La direction des théâtres a vu ses crédits croître de 75% » relève Dort.<sup>3270</sup>

Mais sous ces différents ministères, comment ont été gérés ces efforts ? Une politique de saupoudrage des aides – tant aux plans national que local – conduit à l'explosion des troupes. « Cent vingt-trois dossiers de demandes de subvention sont examinés par le ministère » en 1973 et « mille cinq » en 1987. Le nombre de troupes professionnelles est estimé à mille par l'association professionnelle du spectacle.<sup>3271</sup> « Y compris les troupes lycéennes d'amateurs qui souhaitent devenir professionnelles. »<sup>3272</sup> Bon nombre de ces entreprises, d'une très grande fragilité économique, ne touchent qu'un public confidentiel. Il y a un demi-siècle ce type d'équipes se satisfaisait fort bien du statut d'amateur. Mais à cela on peut répondre non sans raison que cette explosion témoigne de la vitalité de cet art vivant – plus vivant que jamais peut-être – et de l'engouement qu'il suscite.

Une cohorte pléthorique de gestionnaires de la culture a été mise en place à tous niveaux. On est en droit de se demander si les aspects bureaucratiques induits ne vont pas à l'encontre des buts visés. « Les effectifs des DRAC sont multipliés par dix en dix ans. »<sup>3273</sup>

---

<sup>3269</sup> A. Girard « Les politiques culturelles de Malraux à Lang », *La Documentation française* 1996, 18. (Pour 1993 : Etat 36,4 milliards de francs ; collectivités 36,9 milliards ; mécénat 1 milliard. Voir aussi *Développement culturel*, ministère de la culture n°67, oct. 1986.)

<sup>3270</sup> B. Dort in de Jomaron op.c. 1042.

<sup>3271</sup> J.M. Gay/L. Mironer, « Les publics de théâtre », *La Documentation française* 1988, 10.

<sup>3272</sup> A. Girard op.c. 15. (22 troupes subventionnées en Aquitaine en 2005. Avec une population de moins de trois millions d'habitants, peuvent-elles toutes espérer survivre ? Information DRAC Aquitaine 23-2-2006.)

<sup>3273</sup> A. Girard op.c. 15.

Les personnels émergeant au budget du ministère de la Culture passent de « quatre mille » en 1960 à « plus de onze mille » en 1985.<sup>3274</sup>

Paradoxalement dans la même période on enregistre une baisse importante du public. Une enquête réalisée en 1987 auprès d'une population de plus de quinze ans précise qu'en 1973 « 12% de Français allaient au théâtre au moins une fois par an. » Ils ne sont plus que 10% en 1981 et 7% en 1987.<sup>3275</sup> En quinze ans la perte de spectateurs atteint 40%. Une chute régulière, et tout particulièrement du public populaire, les ouvriers ne représentent plus que 2% du total<sup>3275</sup>. Vilar n'a cessé de le répéter : conquérir ce public constitue une tâche difficile. La brève tentative de théâtre citoyen de Nordey conduite à Saint-Denis de 1998 à 2001 en est une preuve supplémentaire. Ces faits donnent raison à Vilar, lui qui disait la nécessité de le solliciter sans cesse et ajoutait que rien en ce domaine n'était définitivement acquis.

En contrepartie de cet effort financier louable, qu'a-t-on exigé des théâtres subventionnés en faveur du public populaire ? Jamais apparemment n'ont été clairement rappelés les clauses, les engagements des contrats passés. Quand a-t-on entendu les différents responsables ministériels rappeler avec conviction la cause du théâtre et de la culture populaires ? Faut-il croire Planchon quand il écrit que « les énarques du ministère de la Culture en parlent dans leurs discours » pour mieux dissimuler « qu'ils n'en voient pas l'utilité ? »<sup>3276</sup> On ne peut que déplorer à ce propos une défaillance du projet politique depuis une quarantaine d'années. Les craintes de Laurent rappelées supra n'étaient pas infondées. « Populaire », « connaissance », « savoir », « enseignement », « leçon », qui s'approprie aujourd'hui ces mots chers à Vilar ? On ne les entend plus revendiqués ni par les pouvoirs publics, ni par les groupements, ni par les réalisateurs. La culture inspirerait-elle toujours la peur ? Il arrive qu'au degré suprême de la fonction politique on donne l'exemple – le mauvais. On s'autorise à la réfuter. Quel crime avez-vous donc commis, charmante princesse de Clèves, pour que l'on veuille vous précipiter dans l'oubli ?

Si la notion de culture populaire s'est délitée, le théâtre n'en poursuit pas moins son cours. Tout autant que par le passé, il allume des illuminations séduisantes. Mais au temps du souci de compréhension du monde, du savoir magnifié, a succédé celui de l'affectif, du fusionnel dans un univers où l'effondrement des utopies a brisé les rêves d'antan.

---

<sup>3274</sup> Op.c. *Développement culturel* n°67.

<sup>3275</sup> Gay/Mironer op.c. 10.

<sup>3276</sup> R. Planchon op.c. 311.

Parce qu'il a été, lui, au combat pendant une période de sa vie, mieux que tout autre, Vilar a fini par prendre l'exacte mesure de l'ambiguïté du théâtre populaire. Il a pris conscience du mythe auquel cette notion pouvait donner naissance. Mais il s'est efforcé de dépasser cette ambiguïté. Comme Don Juan affronte le Commandeur, il a eu le mérite de ne pas plier, le cœur de défier l'obstacle même lorsque la bataille semblait perdue. Son héritage est là, avec toutes ses zones d'ombre, mais de fulgurance aussi, en dépit de l'histoire qui continue sa course.

Dans une société où le monde des exclus économiquement et culturellement croît sans cesse – on n'a jamais autant parlé d'illettrisme – Vilar nous laisse une rude mais fascinante leçon, une leçon d'une actualité aiguë. Il nous propose « l'utopie nécessaire. » L'ensemble des acteurs de la vie culturelle devrait y réfléchir. L'utopie de Vilar semble plus que jamais nécessaire. Il serait grave de l'ensevelir définitivement dans l'oubli et la nostalgie des « vols qui n'ont pas fui. »



## **Table des matières**





<b>Remerciements.....</b>	<b>5</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>9</b>
<b>Mots clés - Key Words : .....</b>	<b>11</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>13</b>
<b>Eléments introductifs et méthodologiques .....</b>	<b>15</b>
1. Le sujet de l'étude.....	17
2. La collecte du corpus.....	23
3. La méthode en question.....	28
<b>Développement des sigles utilisés .....</b>	<b>33</b>
1. Ouvrages de Vilar.....	33
2. Autres.....	33
Aut doce, aut disce, aut discede.....	35
<b>Première Partie.....</b>	<b>37</b>
De Cette à Sète : sur les traces d'un itinéraire .....	37
<b>Chapitre 1 .....</b>	<b>39</b>
« Sète : ville charmante où l'on s'ennuie. ».....	39
1912-1932.....	39
1.1. A l'ombre du Mont Saint-Clair, une mer, une ville, un enfant.....	41
1.2. L'ascendance familiale .....	44
1.3. L'école de l'ennui.....	50
1.4. Hilda la morte ou l'adolescence .....	55
<b>Chapitre 2 .....</b>	<b>69</b>
L'aventure à vingt ans. ....	69
1932-1939.....	69
2.1. Le temps du pionnicat.....	71
2.2. Le temps des engrangements .....	84
2.3. La tentation politique.....	95
<b>Chapitre 3 .....</b>	<b>105</b>
Les apprentissages.....	105
ou.....	105
Le temps des jachères .....	105
1933-1940 .....	105
3.1. Vilar sur la butte .....	107
3.2. Sonne l'heure de l'entracte .....	116
3.3. Le temps de la désillusion .....	118

<b>Chapitre 4 .....</b>	<b>123</b>
Le temps des labours .....	123
1940-1951 .....	123
4.1. Jeune France 1940-1942 .....	125
4.2. Jean Vilar à Jeune France 1940-1942 .....	133
4.3. Vilar à La Roulotte 1941-1943.....	147
4.4. Et Vilar fonde compagnie...1943-1951.....	158
<b>Chapitre 5 .....</b>	<b>179</b>
Le temps de l'écriture : une impasse dans l'itinéraire de Vilar .....	179
1930-1942 .....	179
5.1. Pourquoi écrire ? .....	181
5.2. Les récits autobiographiques.....	185
5.3. Vilar dramaturge .....	195
5.3.1. Les œuvres destinées aux maîtrises de Jeune France .....	195
5.3.2. Les adaptations .....	198
5.3.3. Les dramaturgies originales.....	205
5.4. Ecrire, impasse ou renoncement prématuré ? .....	215
<b>Chapitre 6 .....</b>	<b>219</b>
Le temps des semailles .....	219
1947-1954 .....	219
6.1. Le hasard d'Avignon .....	221
6.1.1. A l'origine, le poète .....	221
6.1.2. Vilar au pied du mur.....	224
6.1.3. La préparation artistique .....	230
6.1.4. Premiers bilans.....	234
6.2. Paris vaut bien une soute .....	242
6.2.1. Une bienheureuse proposition .....	242
6.2.2. Le cahier des charges ou la tentation de Méphistophélès .....	250
6.2.3. Les premiers pas.....	265
6.3. Mais aussi le temps des combats.....	279
6.3.1. Avignon : « Si non e ventosa, e venenosa » (Pétrarque) .....	279
6.3.2. Chaillot : « Père, gardez-vous à droite ; père, gardez-vous à gauche ». .....	286
6.4. Les préoccupations internes .....	319
<b>Chapitre 7 .....</b>	<b>331</b>
Le temps des moissons .....	331
ou .....	331
L'irrésistible ascension de Jean Vilar .....	331
1955-1963 .....	331
7.1. Une compagnie pour deux entreprises .....	333

7.2. La tentative du Récamier : un échec ? .....	345
7.3. Les ultimes difficultés .....	352
7.4. Les bilans .....	360
7.5. Le renoncement.....	369
<b>Chapitre 8.....</b>	<b>375</b>
Vint le temps des éteules .....	375
1963-1971.....	375
8.1. Vilar, le baladin occidental.....	377
8.2. Autre tentation politique ? Un si court chapitre pour une si brève parenthèse... ..	387
8.3. Une reconversion.....	390
8.3.1. Vilar metteur en scène de théâtre lyrique.....	390
8.3.2. Vilar et la réforme de l'Opéra .....	395
8.4. Avignon : un virage, un séisme.....	410
8.4.1. 1966 : Le virage .....	410
8.4.2. 1968 : Le séisme.....	415
<b>Pour conclure : portrait brisé.....</b>	<b>425</b>
<b>Deuxième partie.....</b>	<b>445</b>
De la dramaturgie à la réalisation .....	445
<b>Le répertoire de Vilar.....</b>	<b>447</b>
<b>Chapitre 1.....</b>	<b>449</b>
La dramaturgie selon Vilar.....	449
1.1. Les refus .....	451
1.2. L'œuvre de haute culture.....	453
1.3 L'essence du théâtre .....	455
1.4 Le poète .....	458
1.5. Pas le professeur .....	464
<b>Chapitre 2.....</b>	<b>473</b>
Œuvres du répertoire, œuvres nouvelles .....	473
ou.....	473
Le dilemme vilarien.....	473
2.1. Vilar et les œuvres du répertoire .....	475
2.2. Vilar et les œuvres nouvelles .....	480
2.3. L'adaptation : une solution ? .....	487
<b>Chapitre 3.....</b>	<b>491</b>
Etude statistique du répertoire de Vilar.....	491
3.1. Méthodologie de l'étude.....	493
3.2 Résultats et analyses .....	496

3.2.1 œR/œN .....	496
3.2.2. œF/œE .....	499
3.4. Les favoris. Les oubliés : Vilar, un héritier ? .....	505
<b>Chapitre 4 .....</b>	<b>511</b>
Essai de typologie du répertoire selon Vilar. ....	511
4.1. Les pièces noires .....	514
4.2. Le répertoire de l'amour.....	517
4.3. Le répertoire du divertissement .....	522
4.4. Le répertoire politique ou les affaires de la cité .....	529
4.4.1. Les hommes de pouvoir .....	529
4.2.2. Le rebelle face au pouvoir.....	537
<b>Le travail de réalisation .....</b>	<b>545</b>
<b>Chapitre 5 .....</b>	<b>547</b>
Le metteur en scène : serviteur du texte ou créateur ?.....	547
5.1 Le metteur en scène créateur .....	551
5.2. Le metteur en scène serviteur du texte.....	553
5.3. La conception du régisseur Vilar.....	557
<b>Chapitre 6 .....</b>	<b>561</b>
Primauté des arts majeurs .....	561
6.1. Les étapes du travail théâtral .....	564
6.2. Vilar et la direction d'acteur.....	574
6.3. Le Comédien selon Vilar .....	584
<b>Chapitre 7 .....</b>	<b>597</b>
La part des arts mineurs .....	597
7.1. L'architecture scénique : lieux et dispositifs.....	599
7.1.1 Le tréteau ou l'espace nu.....	599
7.1.2. Un décor a minima.....	604
7.2. Fonctions des collaborateurs artistiques .....	611
7.2.1. Le peintre, pas le décorateur.....	611
7.2.2. Le régisseur des éclairages .....	614
7.2.3. Le régisseur de la musique.....	618
7.3. Libertés et contraintes.....	620
<b>Chapitre 8 .....</b>	<b>623</b>
Mise en scène ou régie ? .....	623
8.1. La mise en scène : définition .....	627
8.2. La mise en scène selon Vilar.....	629
8.3. Vilar régisseur .....	634
Eléments de conclusion .....	637

<b>Troisième Partie .....</b>	<b>643</b>
Du public et de la culture .....	643
<b>Chapitre 1 .....</b>	<b>645</b>
Preliminaires.....	645
1.1. Les fonctions du theatre selon Vilar .....	648
1.2. Public/Publics .....	654
<b>Chapitre 2 .....</b>	<b>659</b>
Vilar et la notion de public .....	659
2.1. Avant le TNP : 1943-1951 .....	662
2.2. TNP 1 : un theatre qui unit ou le temps de l'unanimisme .....	666
2.3. TNP 2 : un theatre a l'oree de la division ? .....	672
<b>Chapitre 3 .....</b>	<b>677</b>
Les limites.....	677
3.1 Un constat : les difficultes a convaincre un public ouvrier .....	679
3.2 De quelques responsabilites de cet echec .....	684
<b>Chapitre 4 .....</b>	<b>691</b>
Avignon theatre populaire, ou le malentendu .....	691
4.1. Ou comment naft une legende.....	693
4.2. Et comment s'ecrit l'histoire .....	695
<b>Chapitre 5 .....</b>	<b>701</b>
Du theatre a la culture.....	701
5.1. Culture : definitions, fonctions.....	704
5.2. Culture : actions.....	709
5.3. Culture : reserves.....	713
<b>Chapitre 6 .....</b>	<b>717</b>
Culture et pouvoir politique .....	717
6.1. Un constat : des relations conflictuelles.....	719
6.2. Des propositions, ou comment definir une politique culturelle.....	723
<b>Conclusion generale .....</b>	<b>727</b>
<b>Table des matieres .....</b>	<b>743</b>



Université Bordeaux Montaigne

**Thèse de doctorat d'État**

**En**

**Arts et spectacles**

École doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

**Jean Vilar**

De la tradition théâtrale

à

L'utopie nécessaire

(Contribution à l'étude de la pensée de Vilar conduite à la lumière de ses textes)

Présentée et soutenue publiquement le 17 octobre 2014 par

**LOUIS MONTILLET**

Sous la direction de Philippe Rouyer, Professeur émérite Bordeaux Montaigne

**TOME II**

**Membres du Jury :**

Philippe Rouyer, Professeur émérite, Université de Bordeaux Montaigne

Hélène Laplace-Claverie, Professeur. Université de Pau

Chantal Meyer-Plantureux, Professeur, Université de Caen

Jean-Yves Guérin, Professeur, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Jean Jacques Cheval, Professeur, Université de Bordeaux Montaigne





# Sommaire

## TOME II :

Annexes.....	755
Chronologie des spectacles présentés par Jean Vilar .....	939
Bibliographie .....	977
Index des noms cités .....	1001
Table des matières .....	1011

Intitulé et adresse de l'unité où la thèse a été préparée.  
CLARE, université Bordeaux Montaigne



## ANNEXES



## **Introduction**



**jean rouvet**

c o n s e i l l e r d ' a c t i o n c u l t u r e l l e

à Monsieur Louis Montillet  
13 allée de la châtaigneraie  
33170 GRADIGNAN

Le Lauzeret  $\frac{986}{7}$

Monsieur,

Je suis désolé de vous causer une déception.

Je ne sais en effet ce qui m'a pris ce matin en vous donnant ce rendez-vous : le fait que j'aie confondu votre voix avec celle d'un ami cher ne me paraît pas une explication suffisante. Sachez en effet que je me suis fait une règle, depuis mon départ du TNR - voici quelques années! - de ne pas revenir sur le sujet, comme ici ou là...

On a écrit et dit tellement de sottises sur le sujet que je ne me vois pas m'inscrire en faux sur tous les points... délicats. Reste la "Maison Jean Vilar" à Arignon, où vous trouverez certainement de quoi combler votre attente.

Néanmoins, Monsieur, ma décision est bien ancienne. Et pardonnez-moi pour ce matin.

Avec mes excuses, encore, et mes bons sentiments jean rouvet

Le Lauzeret saint-romain-en-viennois 84-vaison-la-romaine

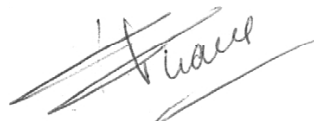
85 boulevard pasteur paris 15° téléphone 566 99.36

# Maison Jean Vilar

association pour une  
**Fondation Jean Vilar**

Avignon, le 31 mai 1991

Je soussigné Paul PUAUX, Secrétaire de l'Association Jean Vilar,  
autorise Monsieur Louis MONTILLET à consulter les Archives  
295 AP de Jean Vilar au T.N.P., aux ARCHIVES NATIONALES,  
pour ses recherches.



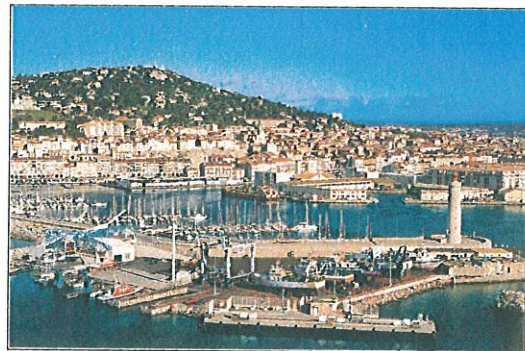
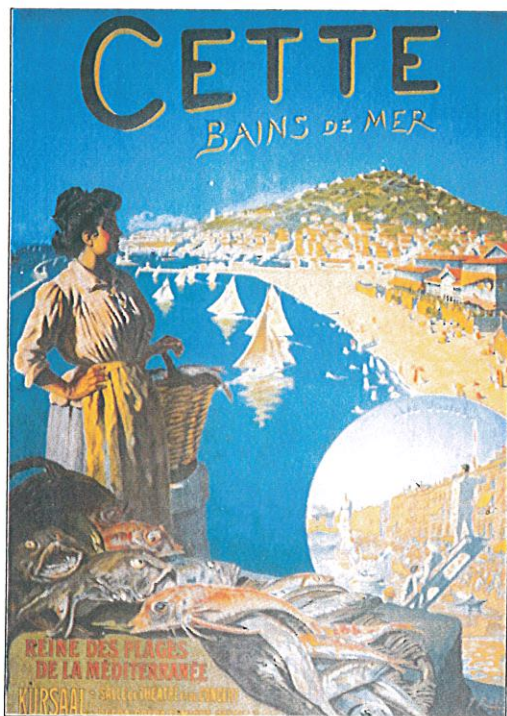
Paul PUAUX



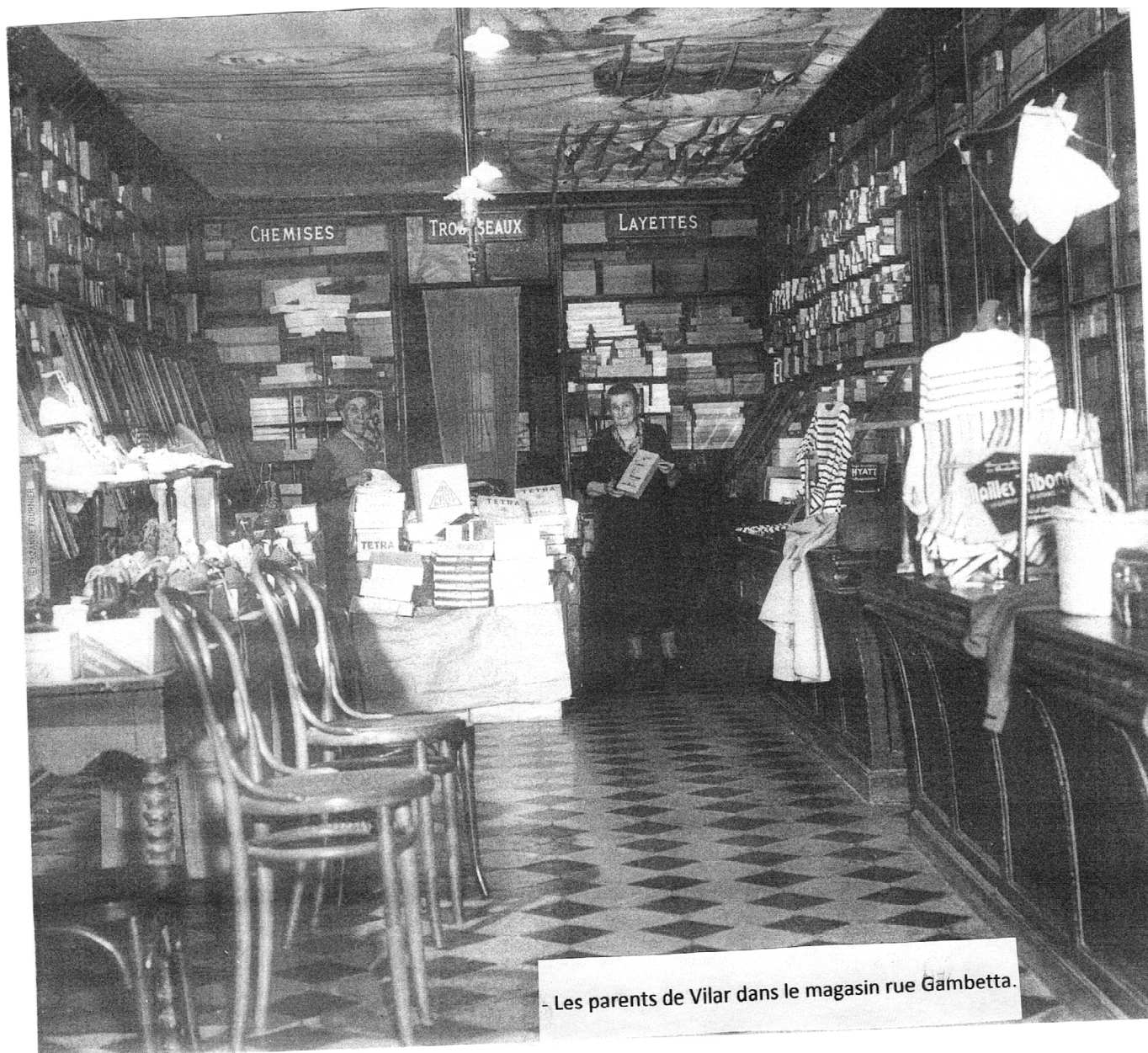
## **Première Partie**

### Chapitre 1





- Cette, ville charmante.



- Les parents de Vilar dans le magasin rue Gambetta.



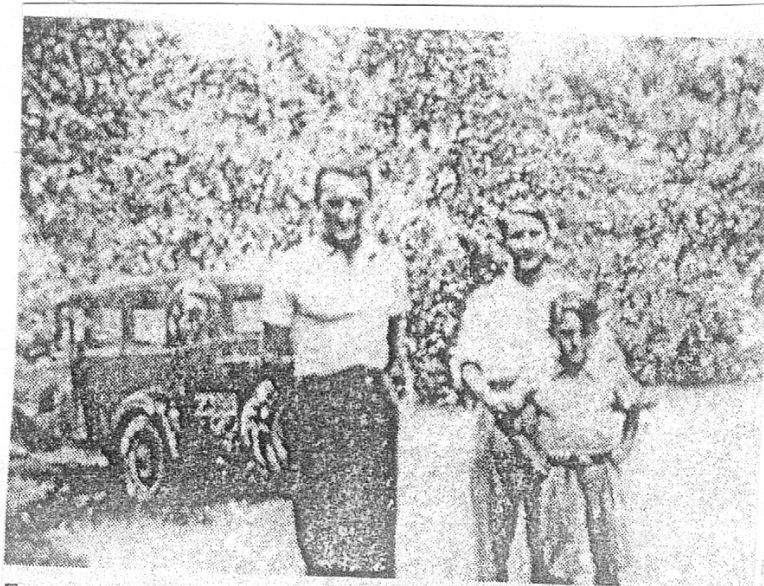
- Magasin : Vilar avec ses parents.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

## ÉLECTION D'UN MEMBRE au Conseil d'Arrondissement en 1937

<p>DÉPARTEMENT DE L'HÉRAULT</p> <p>Ville de Sète</p> <p>4<sup>me</sup> BUREAU</p> <p>SALLE D'ATTENTE DE LA MAIRIE</p> <p>Postes des Appariteurs R.S.T.U.V.W.X.Y.Z.</p> <p>N° <u>270</u></p> <p>Signature de l'Électeur,</p>	<h3 style="text-align: center;">CARTE D'ÉLECTEUR</h3> <p>M. <i>Vilar Jean Louis Coine</i></p> <p>âgé de <u>27</u> ans, profession <u>Étudiant Droit</u></p> <p>demeurant à Sète, rue <u>Gambetta</u> n° <u>13</u></p> <p>L'Assemblée Electorale se tiendra à la Mairie : Salle d'attente - Poste des Appariteurs.</p> <p>Sète, le 28 Septembre 1937.</p> <p style="text-align: right;">Le Maire, Albert NAQUET.</p> <p><small>Le Scrutin sera ouvert le Dimanche 10 Octobre à 8 heures du matin, et sera clos le même jour à 6 h. du soir (heure légale). En cas de 2<sup>e</sup> tour, le vote aura lieu Dimanche 17 Octobre aux heures indiquées ci-dessus.</small></p>
---	---

Carte d'électeur.



En vacances à Collias avec Jean et Marc Barrillon.

Vacances à Collias.



## CLASSE DE QUATRIÈME A

EXCELLENCE	
Internes : RIVES Roger	
Externes : EGG Pierre	
TABLEAU D'HONNEUR	
DURAND Georges	3 <sup>e</sup> Acc. RAMOND Jules
EGG Pierre	Mention NAUDAN Charles
NAUDAN Charles	MATHÉMATIQUES
RIVES Roger	1 <sup>er</sup> Prix VERGES Julien
VERGES Julien	2 <sup>e</sup> " RIVES Roger
	3 <sup>e</sup> " RIVES Roger
	Accessit EGG Pierre
	Mention NAUDAN Charles
	HISTOIRE NATURELLE
	1 <sup>er</sup> Prix EGG Pierre
	2 <sup>e</sup> " RIVES Roger
	3 <sup>e</sup> Acc. SOUQUET Jean
	2 <sup>e</sup> " VERGES Julien
	Accessit NAUDAN Charles
	ALLEMAND (A. B.)
	Prix RIVES Roger
	Mention EGG Pierre
	ANGLAIS (A. B.)
	1 <sup>er</sup> Prix VERGES Julien
	2 <sup>e</sup> " RECOULY Paul
	3 <sup>e</sup> " LUIS Raymond
	1 <sup>er</sup> Acc. AVALLONE Germain
	2 <sup>e</sup> " TAJAN Jean
	Mention NAUDAN Charles
	" CARBONNEAU Julien
	NÉGOTIATIONS
	1 <sup>er</sup> Prix EGG Pierre
	2 <sup>e</sup> " VERGES Julien
	3 <sup>e</sup> " RIVES Roger
	Accessit DUPUY André
	2 <sup>e</sup> Acc. DURAND Georges
	3 <sup>e</sup> " VILAR Jean
	DESSIN D'IMITATION
	1 <sup>er</sup> Prix EGG Pierre
	Accessit VERGES Julien
	2 <sup>e</sup> Prix GONDARD André
	3 <sup>e</sup> Acc. VILAR Jean
	2 <sup>e</sup> Acc. RIVES Roger
	3 <sup>e</sup> " DUPUY André
	4 <sup>e</sup> " RAMOND Jules
	FRANÇAIS
	1 <sup>er</sup> Prix VERGES Julien
	2 <sup>e</sup> " EGG Pierre
	3 <sup>e</sup> Acc. DURAND Georges
	Accessit RIVES Roger
	2 <sup>e</sup> Acc. NAUDAN Charles
	3 <sup>e</sup> " RAMOND Jules
	Mention GONFARD Léopold
	VERSION LATINE
	1 <sup>er</sup> Prix RIVES Roger
	2 <sup>e</sup> " VERGES Julien
	3 <sup>e</sup> Acc. EGG Pierre
	2 <sup>e</sup> " NAUDAN Charles
	3 <sup>e</sup> " DURAND Georges
	THÈME LATIN
	1 <sup>er</sup> Prix RIVES Roger
	2 <sup>e</sup> " EGG Pierre
	3 <sup>e</sup> Acc. VERGES Julien
	2 <sup>e</sup> " DURAND Georges
	Accessit NAUDAN Charles
	3 <sup>e</sup> Acc. VILAR Jean
	GREC
	Prix RIVES Roger
	HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE
	1 <sup>er</sup> Prix EGG Pierre
	Accessit RIVES Roger
	2 <sup>e</sup> Prix VERGES Julien
	3 <sup>e</sup> Acc. DURAND Georges

- L'école de l'ennui : résultats 4<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup>

## PREMIER CYCLE

### CLASSE DE TROISIÈME A

EXCELLENCE	
Internes : RIVES Roger	
Externes : VERGES Julien	
TABLEAU D'HONNEUR	
DURAND Georges	2 <sup>e</sup> " EGG Pierre
EGG Pierre	3 <sup>e</sup> " GONDARD André
GONFARD Léopold	Mention MARCHAND Maurice
MARCHAND Maurice	THÈME LATIN
RIVES Roger	1 <sup>er</sup> Prix RIVES Roger
VERGES Julien	2 <sup>e</sup> " VERGES Julien
	1 <sup>er</sup> Acc. EGG Pierre
	2 <sup>e</sup> " GONFARD Léopold
	GREC
	Prix RIVES Roger
	HISTOIRE ET GÉOGRAPHIE (A. B.)
	2 <sup>e</sup> Prix RIVES Roger
	1 <sup>er</sup> Acc. EGG Pierre
	2 <sup>e</sup> " GONDARD André
	3 <sup>e</sup> " DURAND Georges
	Accessit GONFARD Léopold
	DESSIN
	1 <sup>er</sup> Prix EGG Pierre
	Accessit VERGES Julien
	2 <sup>e</sup> Prix GONDARD André
	1 <sup>er</sup> Acc. GONFARD Léopold
	2 <sup>e</sup> " RIVES Roger
	3 <sup>e</sup> " VILAR Jean
	4 <sup>e</sup> " DUPUY André
	Mention MARCHAND Maurice
	Prix de Devoirs de Vacances
	AUBENQUE Maurice
	COMPES Yves

## **Première Partie**

### Chapitre 2





Jardin du Luxembourg, avec des collègues de Sainte Barbe.

- Vilar, 2<sup>ème</sup> à gauche.



« On causait arts, philosophie, sports, politique et littérature ». (Gide, Les F.M 12.)



- Carte d'étudiant 1934-5 .

lucque : encre.

ainsi que : autant que. (après)

s'entretenir : s'occuper.

point : ? qui veut faire ce point non  
prececi d'une négation.

Autre : agir.

Iss : ? Voici, ainsi

tout à l'anton : entre la bête.

an cele : servante.

La Dieu an cele : la servante de Dieu

Querele : Jeanroy : "Signe de l'anté plainte",  
dans "Signe de plainte", "affaire Jeanble" (10)

enfin par efface : complet du sans motif  
"affaire" (de quelque nature qu'elle soit) -

Explique le miracle de  
Cherphile

11.21 1/4 feuille 33

Sainte-Barbe, le 14 Mars 1935.

Monsieur Villard,

Il vous est arrivé à maintes reprises de vous absenter le soir de l'Ecole préparatoire et de ne pas y être remplacé par un de vos deux collègues, Hier, encore, vous êtes rentré très tard et ni M. Faddam, ni M. Jarchanien n'étaient là. Il y a aussi des irrégularités dans le service de jour: vous devriez être présent à partir de cinq heures et la présence de M. Faddam n'est pas suffisante, puisque c'est lui qui a demandé, au début de l'année, d'être doublé, en raison du contrôle qu'il doit exercer sur les travaux des élèves, contrôle qui ne peut être géré par des moyens de surveillance.

Il me paraît très désagréable, Monsieur Villard, d'être obligé de demander à M. le Directeur, par le canal de M. Plantivaux, de vous enlever ce poste de l'Ecole, qui est et doit rester un poste de confiance; je vous demande donc de faire les efforts nécessaires.

Croyez à mes sentiments les meilleurs.

*H. Gagnier*

- Absences Sainte-Barbe : premier avertissement, 14-3-1935.

Mes tablettes,

Robert Garnier.  
Hippolyte.

- Thèdre -

Et n'est-ce pas pitie' qu'il foille que l'on aime  
A l'appetit d'un autre, et non pas de soy-même ?

« voilà qui vaut toute la Prière de Raison. »

Valéry.  
(Choses fines - 50)

La syntaxe est une faculté de l'âme.

↙  
- « ou la diction. »

- « Mes Tablettes » 1933-6.



Notes

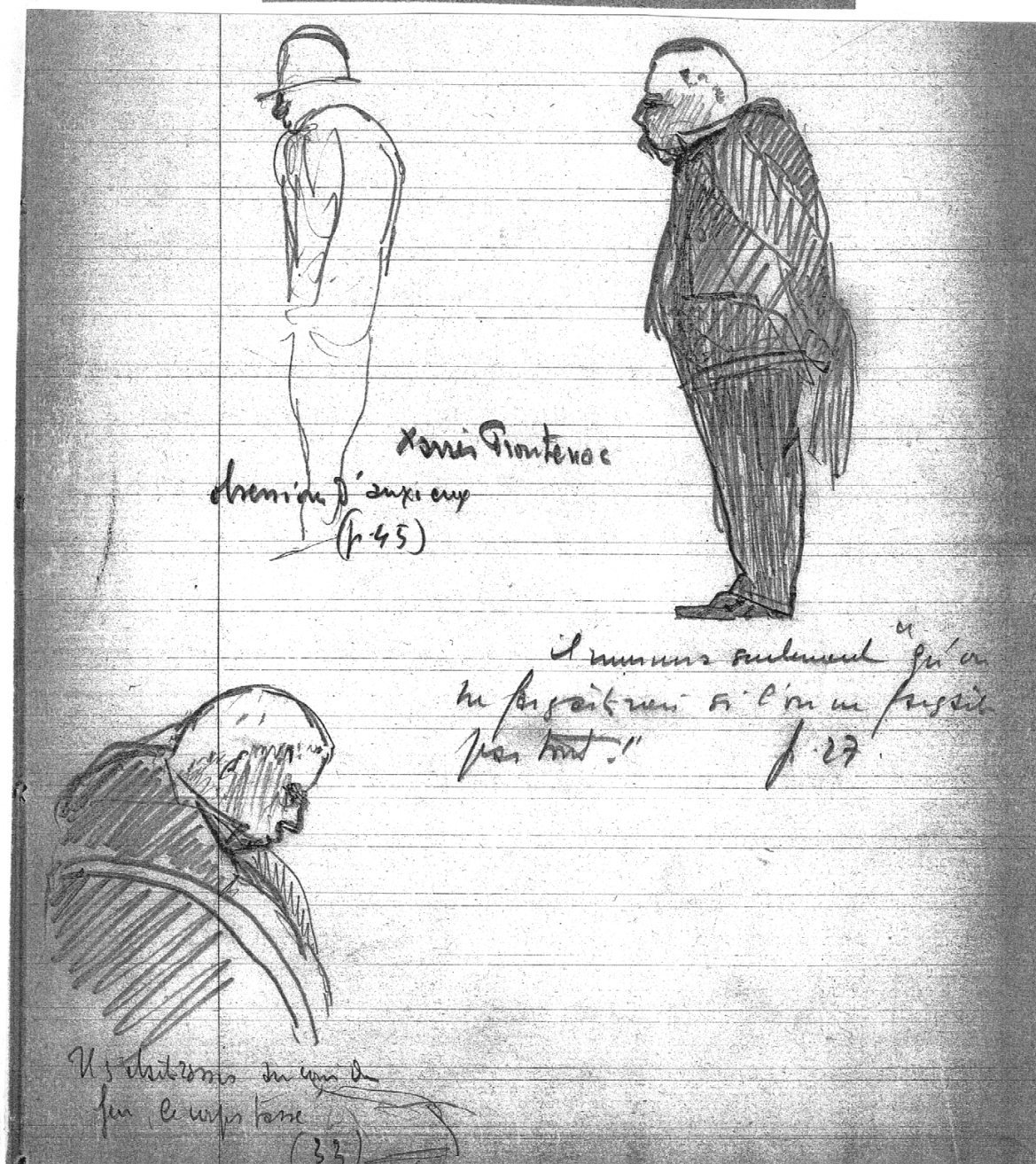
I Stendhal

II ~~André Gide~~ (des Temps Nouveaux)

III Desrozière - (Maurais)

IV. Volery.

V. Les Trois Korsakov (Copeau - Colette  
d'Ivan)



- Cahier bleu n°9 : traces de lectures. (Le Mystère Frontenac) 1934.

# HUMAN

Jeudi soir 8 heures - 19 juillet.

Envie de l'adhésion aux J. C. (Journal & Humanité) 110 rue Lafayette, Paris 10<sup>e</sup>.

Journal & Humanité: Dimanche 22 juillet.

Insertion de la lettre. Je vous en remercie (?)

Vosite: Rue Charlot 57 - (Republique) (1<sup>er</sup> arr.)

merci de repasser. Pas de responsables

J'acquiesce la conviction d'être pour plus tard si nous  
sens que la prochaine révolution ne tournera pas à notre  
profit.

Je suis ici en présence, au milieu de gens de vie bourgeoise,  
petits ou moyens capitalistes. Ces gens sont encore  
indifférents à la politique. Ils vivent avec la  
République et ne souhaitent, si jamais ils ont eu  
un souhait, de moins vivre etc.

- Cahier Human 1934. Adhésion aux Jeunesses communistes.

	Doit	Avoir
Caliban		
Shanbl :	100 fr.	Garc. 75 fr.
En route	50 fr.	Dumas. 90+
D. R.	250 fr.	50.
Journal.	35. fr.	
	455. fr.	père 125 fr.
père	125 fr.	
	20 fr.	
	30 fr.	
Bour.	5.	
	180.	

Rem. : Caliban 20 \*  
père 125 fr.  
20 .  
Larke 10 .  
Bourrasse 5 .  
180 fr

- Vilar fait ses comptes : « doit » et « avoir ».

UNIVERSITÉ DE PARIS  
Bureau des Renseignements  
A LA SORBONNE  
Téléphones : GODEON 28-13

Paris, le 1<sup>er</sup> mai 1938

SERVICE  
des  
Offres et Demandes d'Emplois

Le Directeur du Bureau des Renseignements a  
l'honneur d'informer M. Mor

CARTE POSTALE

Monsieur le Directeur  
du Bureau des Renseignements de l'Université de Paris  
à la Sorbonne  
PARIS (V<sup>e</sup>)

que M. Mor  
Adresse 6 rue Fortuny (Mars. 67-8)  
demande étudiant pour leçons de  
perfectionnement de français

M. est prié de se mettre directement en rapport avec  
M. Fainsilber téléphoner de 2 à 4 h.  
et d'aviser aussitôt que possible de sa décision le Directeur  
du Bureau en utilisant pour sa réponse la formule ci-jointe.

N. B. — Cet avis est indispensable pour la bonne marche  
du Service. Il en est tenu le plus grand compte pour tout  
placement ultérieur.

- Leçons particulières, 1938.

L'Equipe

L'EMPLOI DU TEMPS

du 5 à 7 h. travail texte et improvisation

le matin : diction et souffle

LE MATIN	APRÈS MIDI	SOIR
Lundi : diction chant chœur	Texte	Lecture pièce dialoguée
Mardi : Jacques- lins	Improvisation - Texte	Lecture pièce (un seul lecteur)
Mercredi :		Lecture roman
Jeudi :		Lecture poésie
Vendredi : Jacqueline		Lecture d'une pièce (un seul lecteur)
SAMEDI :	Maquillage	
Dimanche :		

Travail quotidien avec : Percin - Gatien

le avec :

Demande à diriger certaines heures de travail

Maquillage ( )

- Programmes de travail de l'Equipe, 1939. (F. Boyé.)

Samedi 7 Janvier 1939 à 21 Heures.  
Salle "L'EQUIPE" 81, Boulevard Montparnasse  
(Métro Montparnasse)

POEMES de :

Avec le concours : ( MAIAKOWSKI  
d' HENRY FOULAILLE ( JIRI WOLKER  
( JOE CORRI  
des camarades de ( BERTHOLD BRECHT  
1'EQUIPE : ( JHON DOS PASSOS  
Simone BERARD, DRAN ( Soldats de l'armée  
GATIEN, LUGUERN, ( gouvernementale Espagnole  
PIPA, TESSI, Jean ( CHENNEVIÈRE  
et du PUBLIC ( FOMBEURE  
(du folklore noir-américain

Participation aux frais = 0,95

Samedi 14 Janvier 1939 à 21 Heures  
Salle "L'EQUIPE" 81, Bd Montparnasse  
(Métro Montparnasse)

LE GROUPE THEATRAL:  
"L'EQUIPE"

SIMONE	BERARD	:	
	DRAN	:	1°/ IMPROVISATIONS
JEAN	GATIEN	:	
LUCIEN	LUGUERN	:	
	QUINTON	:	2°/ Exposé de JEAN VILAR :
PIPA	TESSI	:	Les devoirs d'une troupe
JEAN	VILAR	:	de jeunes comédiens.

participation aux frais : 0,95

MOUVEMENT POPULAIRE "PAIX et LIBERTE"  
Comité local du 15<sup>ème</sup> Arrt  
Soirée artistique du Vendredi 10 février 1939

## PROGRAMME

HYMNES REPUBLICAINS  
HYMNES REVOLUTIONNAIRES

Allocution du Camarade A. LOURDE secrétaire général  
du Comité local du 15<sup>ème</sup>.

Le groupe théâtral 1<sup>ère</sup> EQUIPE

et le QUATUOR VOCAL des "COMPAGNONS de ROUTE"

### Ière partie

1<sup>ère</sup>-J'ai dit au patron...poèmes du folklore...JEAN GATIEN  
2<sup>ème</sup>-Diamond Jod...noir américain...PIPA TESSI  
3<sup>ème</sup>-La-Clairfontaine...chant canadien...quatuor vocal  
4<sup>ème</sup>-Ils sont morts  
maintenant...de John dos Passos...JEAN VILAR  
5<sup>ème</sup>-Désillusion...de Langston Hughes...JEAN GATIEN  
6<sup>ème</sup>-Le Mendiant...de Jiri Wolker...PIPA TESSI  
7<sup>ème</sup>-Derrière chez nous...chant des Alpes...quatuor vocal  
8<sup>ème</sup>-Poème...de GASTON COUTÉ...LUCIEN LUGUERN  
9<sup>ème</sup>- 26 janvier 1939...de JEAN VILAR de L'EQUIPE  
10<sup>ème</sup>-Addie...chant d'école...quatuor vocal  
11<sup>ème</sup>-La Fanfare par le QUATUOR VOCAL.

### ENTRÉE

#### 2ème partie

1<sup>ère</sup>-Ballade du Soldat mort...de Berthold Brecht...JEAN VILAR  
2<sup>ème</sup>-poème...de Chennevière...LUCIEN LUGUERN  
3<sup>ème</sup>-Montagne Regladiis...chant pyrénéen...quatuor vocal  
4<sup>ème</sup>-Belinda...du folklore noir américain...PIPA TESSI  
5<sup>ème</sup>-Moi aussi, je chante  
l'Amérique...de Langston Hughes...JEAN VILAR  
6<sup>ème</sup>-Bal Arsur...chant breton du X<sup>ème</sup> siècle...quatuor vocal  
7<sup>ème</sup>-L'image de dieu...de Jod Corrie...JEAN GATIEN  
8<sup>ème</sup>-L'enfant à l'Atlantis...du folklore américain...PIPA TESSI  
9<sup>ème</sup>-Quand je mourrai...de Jiri Wolker...JEAN VILAR  
10<sup>ème</sup>-Sainte Catherine...quatuor vocal  
11<sup>ème</sup>-Bonsair...chanson anglaise...

Jean Vilar 26 rue Norvins Paris 18<sup>ème</sup>, vous renseignera sur l'activité  
du Groupe Théâtral 1<sup>ère</sup> "EQUIPE"  
Jacques Trésch 10 rue des Canettes Paris 6<sup>ème</sup>, vous donnera tout rensei-  
gnement sur le "QUATUOR VOCAL."

- L'Equipe : programmations 7-1 et 10-2 -1939. Textes de L. Hughes et J. Wolker. (F. Boyé.)

LANGSTON HUGHES (1898-1967)

*Me aussi,  
je chante l'Amérique.*

Je suis le frère à la peau sombre.  
Ils m'envoient manger à la cuisine  
Quand il vient du monde.  
Mais je ris,  
Et mange bien,  
Et prends des forces.

Demain  
Je me mettrai à table  
Quand il viendra du monde  
Personne n'osera  
Me dire  
Alors  
« Mange à la cuisine ».

De plus, ils verront comme je suis beau  
Et ils auront honte.

Moi aussi, je suis l'Amérique.

LE BLUES DU DÉSESPOIR  
[THE WEARY BLUES]

Fredonnant un air syncopé et nonchalant,  
Balancant d'avant en arrière avec son chant moelleux,  
J'écoulais un Nègre jouer.

En descendant la Lenox Avenue l'autre nuit  
A la lueur pâle et maussade d'une vieille lampe à gaz  
Il se balançait indolent...

Pour jouer cet air, ce Blues du Désespoir.  
Avec ses mains d'ébène sur chaque touche d'ivoire  
Il amenait son pauvre piano à pleurer sa mélodie.  
O Blues !

Se balançant sur son tabouret bancal  
Il jouait cet air triste et rugueux comme un fou,  
Tendre Blues !  
Jailli de l'âme d'un Noir  
O Blues !

D'une voix profonde au timbre mélancolique  
J'écoulais ce Nègre chanter, ce vieux piano pleurer -  
« J'ai personne en ce monde,  
J'ai personne à part moi.  
J'ai fini avec les soucis  
J'ai mis mes tracas au rancart. »  
Tamp, tamp, tamp ; faisait son pied sur le plancher.  
Il joua quelques accords et continua de chanter -  
« J'ai le Blues du Désespoir  
Rien ne peut me satisfaire.  
J'ai plus de joie  
Et je voudrais être mort. »  
Et tard dans la nuit il fredonnait cet air  
Les étoiles disparurent et la lune à son tour.  
Le chanteur s'arrêta de jouer et rentra dormir  
Tandis que dans sa tête le Blues du Désespoir résonnait.

Il y a dix ans, le 3 janvier 1924, mourut à l'âge de vingt-quatre ans  
le plus doué des poètes nègres d'après-guerre, Jiri Wolker.  
Nous donnons ci-dessous la traduction d'un de ses derniers poèmes  
certains de nos camarades ont pu le lire.  
Nous nous réjouissons de lui consacrer une étude dans un de nos pro-  
chains numéros.

QUAND JE MOURRAI...

Quand je mourrai, de par le monde rien ne bougera, rien ne chan-  
gera,  
Comme les fleurs sous la rosée, chaque âme simplement frémit  
Des milliers sont morts, des milliers mourront, des milliers sont mal-  
ades à la mort.  
Car nul n'est jamais seul dans la naissance et dans la mort.  
La mort ne m'effraie pas, la mort n'est pas terrible, la mort n'est  
qu'un moment de la vie difficile.  
Ce qui est dur, ce qui est terrible, c'est l'instant où l'on se sent mourir.  
Quand les sens, frappés dans leur rocade, se détachent et s'écroulent,  
Quand le corps se roule en un tas, le temps pourrit comme un  
eau sale.  
Jusqu'à casser les bras, les yeux, les nerfs et tous les muscles dont on  
peut se servir le monde, aimer la terre ;  
La mort ne m'effraie pas, la mort n'est pas terrible, la mort n'est  
seul dans la mort.  
C'est l'agonie qui m'effraie, où chacun est abandonné, et l'agonie.  
Adieu, petite, adieu, chérie, adieu, ma douce image,  
Des mains m'ont coupé de toi-même, qui m'ont brisé le cœur.  
Ta pensée, flèche d'or, six mois d'attente, m'a transpercé,  
Quand je souffrais plus, elle me faisait plus mal, quand j'allais mieux,  
elle me soutenait.  
Mais maintenant adieu, maintenant tout est déjà fini, je t'ai écrit  
d'oublier et d'aller ailleurs chercher à manger pour ton cœur.  
Ce fut ma douleur la plus grande et ma plainte la plus lourde,  
Mais il faut demeurer dans l'agonie seul, seul et solitaire.  
Quand je mourrai, de par le monde rien ne bougera, rien ne changera,  
Pour moi je perdrai seulement ma misère et me changerai en toutes  
choses.  
L'être deviendrai-je un arbre, un petit enfant, peut-être un tas de  
pierre.  
La mort ne m'effraie pas, la mort n'est pas terrible, la mort n'est  
qu'un moment de la vie difficile.

(Traduction M. L. HIRSCH.)



## **Première Partie**

### Chapitre 3



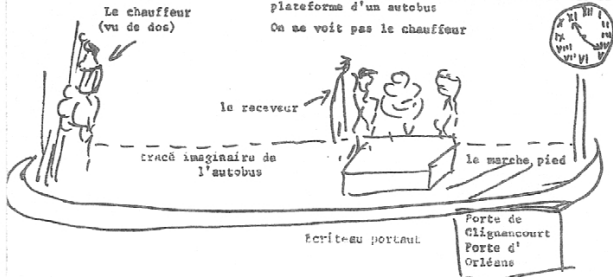
# L'ACCIDENT

Bruits de la ville

Le rideau se lève

Bruits de la ville

Sur la scène, plusieurs individus debout sur la plate-forme d'un autobus  
On ne voit pas le chauffeur



Divers gestes des clients de l'autobus et notamment du receveur :

puis

Arrêt de l'autobus

Descend 2e grosse femme

Montent 3 autres personnes (à trouver)

Et l'autobus repart

Les divers tics :

La linceur de journal

Le type au melon sur les yeux

Le tiri

etc.

Le receveur

Cinq  
personnes  
au plus.

## Jules César

de W. Shakespeare

Adaptation de S. C. JOLLIVET

Mise en scène

et dispositif scénique de Jules César par Charles DULLIN  
avec la collaboration de

Pierre SONREL pour l'architecture et de VAKALO et BAKST pour la peinture.

Costumes par André BAKST

Musique de Darius MILHAUD

Distribution par ordre d'entrée en scène

Le cordonnier	MM. Henri PONS.
Le charpentier	Edmond BEAUCHAMP.
Flavius (tribun)	Roger MAXIME.
Marullus (tribun)	Régis OUTHIN.
Jules César	Louis ROTIER.
Calpurnia (femme de César)	Mmes Elisabeth GOULD.
Portia (femme de Brutus)	GENIE.
Cassius	MM. Emile ROQUES.
Antoine	Jean MARCHAT.
Brutus	VANDERIE.
Cassius	Charles DULLIN.
Le Destin	HAUD BENGELIA.
Cicéron	Georges LASTRY.
Cinna	René MONTIGNAC.
Nicolas Cimber	Lacien ARNAUD.
Decius	Marcel D'ORVAL.
Trébonius	R. LENOIR.
Lactius	Henri PEIFFERT.
Ligarius	Georges PAULAIS.
Le secrétaire de César	Henri LABY.
Publius	GOUGET.
Artémide	Daniel REGNIER.

Popilius Lena	MM. MARTINES.
Le secrétaire d'Antoine	Henri BARGIN.
Le secrétaire d'Octave	J.-J. ROUFFE.
Le moueur	Roland PIETRI.
Cinna le poète	Paul FUGONNE.
Octave	Roger MAXIME.
Lépide	Edmond BEAUCHAMP.
Antoine	Daniel REGNIER.
Flavius	Georges PAULAIS.
Brutus	René MONTIGNAC.
Marullus	Jean VILAB.
Varron	J.-J. ROUFFE.
Cicéron	Régis OUTHIN.
Le jeune Caton	Edmond AUZOUVILLE.
1er soldat de Brutus	Jean VILAB.
Cinna	J.-J. ROUFFE.
Dardanius	Roland PIETRI.
Volontarius	Nichol SAIANOV.
2e soldat de Brutus	Paul HIGONNE.
Straton	MMES CART, DHANER, BARTHOLD.
Femmes du peuple	TYSSÉN, LECIA, ANNE STEPHEN, PLICK.
Hommes du peuple	MM. BARGIN, ROUFFE, HIGONNE.
2 courtiers	LABY, MARAIS.
2 lieutenants	GLADSTONE, MARTIAL.
Sénateurs	MM. AUZOUVILLE, BRUNET, CHEVROLIER.
Harre	LENFANT, GATTHIER, HENRI, TROCHET.
Soldats de Brutus et de Cassius	MM. SAIANOV, SATIAT, MARSAU, ARNAL.
Soldats d'Antoine et d'Octave	MM. RAMEAU, MARTIAL, BRIERE, GIMEL, BARGIN, LABY, MARAIS, GLADSTONE.



- Figurations à l'Atelier : Le Faiseur, 1934-5 (2<sup>ème</sup> plan à gauche) ; Jules César 1936-7.

1. Décontraction allongée
2. Décontraction debout, paumes des mains tournées en avant, et respiration. Puis éclat de rire prolongé.
3. Diction d'un texte connu ou ex. (gros gras grand grain) à deux ensemble ou (Wa - ter - Eco -)
1. Décontraction allongée
2. Se redresser avec le maximum de souplesse, gestes arrondis
3. Improvisation simple par le truchement d'un seul membre. Ou tête. Ou bras. Ou torse. Ou jambe. Le reste du corps sans expression.
1. Respiration et refouler l'air.
2. Ne pas respirer jusqu'à épuisement. Improvisation libre.
3. Respiration et tenir l'air en poitrine.
4. Improvisation libre.
1. Jeu sur un texte connu + interprétation.

Décontraction debout ou allongée. Respiration à contre sens. Dire "Waterloo".

#### DES EXERCICES POUR LE CORPS



Se tenir droit

Prendre avec la main (sans bouger) objet lointain avec les 2 bras.

Colin-maillard - prendre avec la poitrine } mains au dos  
prendre avec le ventre }

Escalier très lentement.

Exercice de folie

1. Respiration à contre sens
2. Vouloir prendre avec poitrine ou ventre.

**l'Atelier**  
43, rue d'Orsel  
tél. : nord 19-39

Paris (10<sup>e</sup>), le 16 Avril 1937



place dancourt

Je soussigné, Charles DULLIN, Directeur du Théâtre de l'Atelier, certifie que Monsieur Jean VILAR, demeurant Hôtel Belle-Vue, rue d'Orsel, Paris 18<sup>e</sup>, a été employé au théâtre de l'ATELIER pour y tenir des petits rôles à partir de Janvier 1936 au 18 Avril 1937, aux appointements de 800 frs. par mois.

Fait à Paris, le 16 Avril 1937

*Charles Dullin*

Le Directeur  
Charles DULLIN

Vu pour certification Mairie  
de la Signature de M. Dullin  
apposée ci-dessus



16 AVR 1937  
A La Commissaire de Police  
J.-L. GILLES

*[Signature]*

- Certificats de Dullin : 19-5-1936 et 16-4-1937.

**l'Atelier**  
43, rue d'Orsel  
tél. : nord 19-39

Paris (18<sup>e</sup>), le 19 Mai 1936



place dancourt

Je soussigné, Charles DULLIN, Directeur du Théâtre de l'ATELIER, certifie que Monsieur Jean VILAR, demeurant 31 rue de Seine à Paris, a été employé au Théâtre de l'ATELIER, en qualité d'artiste dramatique (petit rôle) du 1<sup>er</sup> Janvier au 17 Mai 1936, date de la dernière représentation de l'ATELIER.

Fait à Paris, le 19 Mai 1936

5<sup>e</sup> REPRESENTATION DES SPECTACLES DE L'ART

Le Directeur  
Charles DULLIN

*Charles Dullin*

*B<sup>e</sup>. Reg. I. A.  
de la C. R. E.  
(Munique)  
Huyères  
Sar*

782

CABLES ET TELEGRAMMES  
METROFILMS PARIS



TELEPHONE  
PARIS: TRUDAIN 51-00  
PARIS: TRUDAIN 78-00  
A LIGNES DROITES NOUS TE ET  
PARIS ET FRANCE: INTER TRUDAIN 100

37, RUE CONDORCET - PARIS

DIRECTION

PARIS, le 8 AVRIL 1937

Monsieur,

Nous vous remercions d'avoir bien voulu vous prêter à un essai de voix. Toutefois, à notre grand regret, votre voix ne correspond pas à la personnalité de l'artiste que nous cherchons à doubler actuellement.

Nous espérons que nous pourrions faire appel à votre talent pour des synchronisations ultérieures.

Veuillez agréer, Monsieur, nos salutations très distinguées.

METRO-GOLDWYN-MAYER

*Al. Henry*

Ministère  
des Postes, Télégraphes  
et Téléphones

Service  
de la  
Radiodiffusion  
Direction  
107, Rue de Grenelle

Téléphone: INValides 42-60

Republique Française

Paris, le 28 MAI 1937

Monsieur VILAR  
19 Rue d'Orsel  
PARIS

Une émission de télévision aura lieu :  
JEUDI 10 JUIN à 20 H..

Nous vous demandons de participer au programme de cette émission dans les conditions suivantes :

Trois fois très minutes chacune

Montant du cachet 145 F.75

Présence au Studio à 19 H.30.

Si cette proposition vous convient, veuillez adresser votre réponse d'urgence à

Monsieur George DELAMARE, directeur artistique des programmes de la Télévision 107 Rue de Grenelle à Paris  
Téléphone : INValides 42-60 et la suite.

Je vous serai obligé d'indiquer dans votre réponse les titres des œuvres interprétées et, le cas échéant les couleurs de vos costumes.

Agreez, Monsieur, sentiments les plus distingués.

L'assurance de mes

Programmes de la Télévision

*Jean*

Référence: A.T.  
Ministère  
des Postes, Télégraphes  
et Téléphones

Service  
de la  
Radiodiffusion  
Direction  
M. J. Audé-Gonelle

Téléphone: (WVA) 123 42-00

République Française

Paris, le 24 JUIN 1937

Monsieur VILAR  
"Bellevue Hotel"  
19, Rue d'Orsel,  
PARIS

Jury des Auditions.

Nous avons le regret de vous faire connaître qu'à la suite de votre audition du Mercredi 23 Juin 1937, le Jury d'examen artistique et technique de la Radiodiffusion Nationale, considérant que vos qualités d'exécution ne répondaient pas, tout au moins actuellement, aux exigences de la technique radiophonique, a estimé qu'il n'y avait pas lieu de faire appel, dans un avenir immédiat, au concours que vous avez bien voulu nous offrir.

Nous nous empressons de vous indiquer que cette détermination n'est nullement définitive et que, si vous en manifestiez le désir, c'est bien volontiers que nous vous convoquerions en vue d'une nouvelle audition.

Toutefois, nous devons vous indiquer qu'en raison du nombre important des demandes d'audition, il a dû être décidé qu'un même Artiste ne pourrait être entendu à nouveau par le Jury d'examen que six mois après la précédente audition.

Nous vous prions d'agréer, l'expression de notre considération très distinguée.

Ministère  
des Postes, Télégraphes  
et Téléphones

Service  
de la  
Radiodiffusion  
Direction  
M. J. Audé-Gonelle

Téléphone: LITRE 64-70

République Française

Paris, le 15 JUIN 1937

Monsieur VILAR  
"Bellevue Hotel"  
19 Rue d'Orsel  
Paris

Vous avez bien voulu offrir à la Radiodiffusion Nationale le concours de votre talent.

Nous devons vous faire connaître que, par décision de M. le Ministre des P.T.T., il a été déterminé que tout Artiste, sans exception, ne serait appelé à participer aux émissions des Stations du Réseau d'Etat, notamment des Stations Parisiennes, qu'après avoir été entendu et admis par un Jury d'Audition composé des Personnalités littéraires, musicales et techniques les plus éminentes.

Afin de permettre au Jury d'apprécier la réelle qualité radiophonique de la voix ou du jeu des Artistes et d'assurer à ces derniers un maximum de garanties, les auditions ont lieu par transmission microphonique, en dehors de la vue du Jury, et sans indication des noms. Au fur et à mesure de leur passage devant le microphone d'audition, les Artistes sont annoncés au Jury par mention d'un numéro tiré au sort dans la salle même de l'audition.

En conséquence, nous vous serions obligés de bien vouloir vous présenter pour audition au Poste National Radio-Paris, 11 rue François Ier à PARIS (VIII<sup>e</sup>) le Mercredi 23 Juin à 16 heures.

Afin d'éviter toute possibilité d'erreurs dans la rédaction des archives constituées à la suite de chaque audition, nous vous prions de bien vouloir remplir très exactement le feuillet ci-joint. Nous vous prions également, si toutefois vous en avez la possibilité, de vous munir de deux exemplaires du texte des œuvres que vous interpréterez, afin qu'un de ces exemplaires, transmis au Jury, s'il en exprime le désir, lui permette de suivre, à la lecture, votre interprétation.

S'il vous était impossible de vous faire entendre à la date de convocation sus-indiquée, nous vous serions obligés de nous en aviser, afin que nous puissions vous proposer une date ultérieure d'audition. En cas de non réception d'avis, nous considérerions votre absence comme une renonciation de votre part à l'offre que vous avez bien voulu nous faire.

Nous vous prions d'agréer l'expression de nos sentiments très distingués.

Nota: Lors des auditions, un accompagnateur est mis à la disposition des artistes instrumentistes ou lyriques, mais ces derniers peuvent, s'ils le désirent, faire venir, mais à leur frais, leur accompa-

La course aux cachets, 1937.



## **Première Partie**

### Chapitre 4



SECRETARIAT GENERAL A LA JEUNESSE.

13,4

Hôtel des Célestins, VICHY.

SERVICE ARTISTIQUE.



Le 7 Décembre 1940.

Monsieur,

J'ai l'honneur d'attirer votre attention sur la création de l'Association "Jeune France" dont les statuts ont été déposés et qui a été déclarée au Journal Officiel le 2 Décembre 1940.

Cette Association est née du rassemblement des jeunes artistes et créateurs du théâtre, de la musique, des arts plastiques et de la littérature qui veulent contribuer au développement de toutes les initiatives des Jeunes en matière d'art par un service d'entr'aide, dans le cadre de centres régionaux.

Cette Association privée reçoit le concours matériel et moral du Secrétariat Général à la Jeunesse par l'intermédiaire d'un organisme d'exécution que dirige Monsieur Pierre SCHAEFFER, chargé de mission.

Ce service est lui-même rattaché au Service Artistique que j'ai l'honneur de diriger. C'est à ce titre que je vous prie d'examiner avec le plus grand soin le rapport ci-joint concernant l'organisme central du Jeune Théâtre, l'une des premières réalisations de l'Association "Jeune France".

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Le DIRECTEUR du SERVICE ARTISTIQUE:

- Note A. Cortot, déc. 1940.

Alfred CORTOT.

- Note J. Desailly, 13-8-1941 (Liste des troupes soutenues par J.F)

le Deuxième Colombier  
Francis Noel

Le 19 Septembre 1941



Projets DASTE 1942.

A ce que j'ai compris, le projet ci-joint de Jean DASTE répond à une offre que lui aurait faite M. FLAMAND. Nous nous engageons là dans une politique qui demanderait à être mise au point. N'oublions pas, en effet, qu'un tel précédent inciterait d'autres troupes de jeunes (La Roulotte par exemple) à solliciter de nous un appui de même nature.

Bien que je ne sois pas certain qu'un concours de cette sorte rende un service effectif à DASTE, il me semble maintenant d'insister de revenir sur cette offre.

R. PETITOT

## Appréciation du Secrétariat d'Etudes :

La décision de J.F. de donner son appui à une école de comédiens ou à un centre d'art dramatique ne devrait pas pouvoir être prise sans un sérieux examen. Je crains que ne soit assez malsaine la politique qui consiste à provoquer les projets de cette nature de la part de jeunes troupes qui n'en auraient pas idée elles-mêmes et dont les tendances ne sont que trop grandes à solliciter un concours financier officiel pour y trouver l'occasion de réaliser des conceptions beaucoup plus rêvées que réfléchies. On ne verra jamais assez à quel point nous risquons de jouer un rôle pernicieux auprès des jeunes qui se vouent au théâtre en ne nous

contraignant pas, aux dépens du plaisir que procure de part et d'autre la généreuse aménité de ceux qui disposent de fonds, à exiger d'eux une fermeté et une maturité dans les projets auxquelles ils répugnent spontanément.

Il me semble que l'école de DASTE dans la mesure où sa conduite est prévue avec précision constitue au regard de l'intérêt de l'art dramatique une tentative ~~modeste~~ à laquelle le cadre du local de l'Atelier suffisait. Quant aux perspectives de création d'un centre d'art dramatique réunissant des artistes de diverses disciplines, c'est, pour le moment, un mirage tentant dont il faut éviter d'être dupe.

La demande ci-jointe paraît être provoquée davantage par l'occasion que par la nécessité.

X. de LIGNAC

Le 27 Novembre 1941



Note à Monsieur FLAMAND.

Présentation du spectacle de la Saison Nouvelle (DASTE), le Mercredi 26 Novembre - 1.

1°) Arlequin Magicien, d'après un scénario italien, par Jacques COPAUD.

2°) L'Amour africain, 1 acte de MARINÉE.

Il me paraît valable et nécessaire d'aider, pour la deuxième fois la troupe de Jean DASTE, compte tenu des réserves qui seront faites dans la suite de cette note.

La présentation telle qu'elle nous a été donnée dans la salle exigée de l'école, capotait les conditions de donner à plein le meilleur de leurs sentiments et de leurs voix et leur avait été la liberté de mouvement en même temps qu'elle demandait aux spectateurs de se créer eux-mêmes l'optique du théâtre sans laquelle tout spectacle perd de sa valeur dramatique.

La première partie du spectacle (Arlequin Magicien) manque de couleur, de rythme, d'inspiration, d'effort de typer des personnages et n'a réussi pas souvent. Certains rôles sont mal distribués, et notamment le rôle de Spavento. Les rôles féminins sont tenus par des comédiennes qui ont des qualités évidentes mais encore imparfaites. Elles manquent de poids scénique. D'autre part, certains acteurs sont faibles (le Docteur, le Père).

L'ensemble de cette première partie se sauve cependant par une certaine homogénéité, une valable ordonnance des scènes et par un jeu dramatique où la sincérité ne fait pas défaut. Si ces acteurs sont jeunes et si certains sont inexpérimentés, il est évident cependant, que, quelles que soient leurs plus ou moins grandes qualités, ils sont sur le chemin d'une interprétation juste, sincère et sans cabotinage.

La deuxième partie (L'Amour Africain) de Marinée, est accueillie. La distribution masculine notamment supérieure à la distribution féminine. On peut considérer la présentation d'un acte de scènes comme une des plus utiles que puisse donner à l'heure actuelle une jeune troupe.

Dans l'ensemble, on peut affirmer que les qualités de cette présentation compensent ses défauts. Si l'on tient compte, d'autre part, du travail d'école dirigé par DASTE et du souci constant de perfectionnement quotidien des membres de sa troupe par un

certains du temps régulier, J.F. doit aider pour la deuxième fois cette troupe.

Il est cependant nécessaire de faire certaines critiques immédiates à DASTE, de telle sorte qu'elles puissent lui permettre de corriger certains défauts ou éviter de répéter ce qui nous paraît des erreurs :

1°) Certains acteurs sont trop inexpérimentés encore pour soutenir des rôles de 1er plan. Trop jeunes aussi. Faibles en tout les cas par le plan interprétation. Nous ne serions trop conseiller à DASTE d'adopter à côté de Jeanard, Quaglio, Pedrolino, de jeunes acteurs ayant plus d'années, plus de qualités. Il serait très nécessaire enfin de pousser DASTE à adjoindre à sa troupe non pas toujours des adolescents, mais des acteurs plus âgés et plus expérimentés. A ce moment-là, elle se déciderait à enfin à entrer dans sa troupe ? Il est fait en attendant pour J.F. de voir le chef de troupe qui est un acteur, se refusant encore à participer à la distribution.

2°) Il faut mettre en garde DASTE contre l'abus des arlequinades. Reprendre les vieux types de comédie italienne est une chose louable, mais sur le plan école seulement. En tous les cas, le premier MARINÉE donné par DASTE (Arlequin poète par l'Amour) et le scénario italien de COPAUD n'ont pas été illustrés d'une façon très nette, sinon remarquable, par la Saison Nouvelle. Peut-être est-il utile de rappeler que le ton et le style populaires et gros du jeu des comédiens italiens sont perçus et que DASTE, l'admirateur, au cours de ces deux présentations ne nous les a pas fait retrouver, même que ces présentations aient été bonnes.

3°) Ceci dit, il nous faut demander formellement à DASTE pour sa 3ème présentation de nous apporter enfin autre chose que les arlequinades italiennes. La bonne présentation du court drame de Marinée nous permet de le lui demander.

4°) Sans brusquer l'apprentissage des troupes acceptées, nous avons pour but à la Section Théâtre d'aider ces troupes de faire sorte sur le plan professionnel, qu'elles puissent nous présenter et présenter au public des formes techniques neuves. Très bientôt il sera de notre devoir de demander à ces troupes autre chose que de l'imitation COPAUD de l'imitation CHANCEREL, de l'imitation PROPERT ou DUPIN... Il faut donc éviter dès l'annonce d'aller de sortir de son influence COPAUD.

Jean VILAR.

Le 26 Novembre 1941

Monsieur Jean DASTE  
Théâtre de l'Atelier  
PARIS

Mon cher Dasté,

Veux-tu p. s. sur demain jeudi à JEUNE FRANCE, à 18 h. 30 pour que nous puissions discuter de l'avis que la Section Théâtre peut t'apporter.

Cordialement,

Jean VILAR

- Automne 1941 : Affaire projet Dasté 1942.

- Appréciations de Bureau d'Etudes.

- Lettre de Vilar à Dasté, 26-11-1941.

- Lettre de Vilar à Flamand, 27-11-1941.



Le 15 Décembre 1941



Cher Monsieur Ledoux,

Je me propose depuis bien longtemps d'adoindre à ma documentation personnelle les jugements de quelques acteurs sur des problèmes techniques de la scène.

J'ai rédigé dans ce but un questionnaire que vous trouverez ci-joint sur les rapports du metteur en scène et de l'acteur. Pierre FRESNAY a accepté d'y répondre et je compte le soumettre à RENNOIR, DULLIN et BARRAULT.

Auriez-vous la grande obligeance d'y répondre ? Si oui, voulez-vous me fixer l'heure de l'entretien ? Est-ce trop vous demander que de réclamer de vous au cours de cet entretien plus qu'une simple réponse affirmative ou négative à ces questions ?

Je serais très désireux qu'au hasard de la conversation une explication complète et détaillée me fût donnée par vous sur ces problèmes que mon questionnaire a peut-être maladroitement formulés.

Afin de recueillir la presque totalité de vos jugements, une steno-dactylographe assistera à notre entretien. Je vous soumettrai par la suite les copies.

En attendant votre réponse, veuillez croire, cher Monsieur Ledoux, à mon entier dévouement,

Jean VILAR

- Enquête Vilar : « metteur en scène et interprète », 15-12-1941.

# QUESTIONNAIRE

Les rapports du metteur en scène et de l'interprète.

N.B. - Si quelques questions qui vous paraissent capitales ont été omises dans ce questionnaire volontairement réduit, je serais très heureux que vous me les indiquiez et y répondiez lors de notre entretien.

C'est à l'acteur que sont adressées les questions qui suivent :

1°) quand sur la scène vous travaillez et "cherchez" votre rôle, exigez-vous formellement de celui qui dirige les répétitions et que nous appellerons si vous le voulez bien le metteur en scène ?

- a) les qualités intellectuelles
- b) les vertus d'expression (intellectuelles ou mimées)
- c) les méthodes ou les pratiques
- d) les qualités ou les défauts purement humains et personnels (force, souplesse, entêtement, diplomatie, sens de l'autorité, bon calme de persuasion)

qui vous paraissent le plus nécessaire et auxquels vous êtes le plus sensible en tant qu'interprète.

2°) Croyez-vous que le metteur en scène puisse faire confiance à l'intelligence des acteurs ? Si non croyez-vous que le metteur en scène puisse tout de même faire confiance à un acteur dont il connaît la claire intelligence et le talent et l'abandonner pour certaines scènes moins importantes que d'autres à sa propre expérience ? Si non, vous seriez donc d'avis que quelle que soit l'intelligence des interprètes un metteur en scène doit surveiller du premier mot de la pièce jusqu'au dernier qui que ce soit, quoi que ce soit, et ne faire confiance en aucun moment à personne ? Si oui, il serait donc désirable que le metteur en scène puisse disposer de ses interprètes comme le peintre dispose de ses couleurs ? Si oui, n'y aurait-il aucune exception ?

3°) Il est évident que certains acteurs, pourtant excellents ne possèdent pas, un entendement très délié. D'autre part, dans certaines pièces dont la profondeur de pensée est reconnue le metteur en scène se voit obligé d'expliquer en détail les répliques dont la compréhension est difficile et des volte-faces de caractère dont les causes psychologiques sont compliquées.

Par quelles vertus ou quelles pratiques le metteur en scène peut-il résoudre ce dilemme ?

4°) Pouvez-vous m'indiquer ce qui ~~doit~~ vous paraît devoir être changé dans l'habituelle ordonnance des répétitions, dans leur rythme ou leur emploi du temps ?

5°) Pouvez-vous donner quelques indications précises à ce sujet à des troupes de jeunes acteurs sans théâtre, dont les répétitions ont lieu ici et là, à des heures variables, à une fréquence parfois aussi variable, de courts durée souvent ?

6°) Quelles conditions indispensables pour bien servir l'œuvre doit se fixer le jeune chef de troupe ?

Le 30 Janvier 1942

Monsieur LAGENIE  
BORDEAUX

Cher Monsieur,

Nous nous permettons de vous adresser une note générale sur les conceptions et les projets de la Section Théâtre, mise au point le mois dernier par Monsieur VILAR. Certains paragraphes ont sans doute perdu leur actualité, mais l'esprit de la note est bien celui qui nous anime. Monsieur VILAR serait heureux de pouvoir en parler avec vous à l'occasion d'un de ses voyages éventuels à Bordeaux.

Je vous prie de croire, cher Monsieur, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs,

*René D'ahy*  
Secrétariat Section Théâtre

- Liquidation Jeune France.

- Note du liquidateur à J. Lagénie, 23-3-1942.

- Courrier de Bar à Lagénie, 1-7-1942. (F.J Lagénie.)

- Note de Vilar / Jeune France à Lagénie, 30-1-42.

RECOMMANDER avec A.R.

Paris, le 23 Mars 1942

Monsieur,

Désigné par V. le Secrétaire d'Etat à l'Education Nationale et à la Jeunesse, j'ai l'honneur de vous faire connaître que j'ai reçu la mission de procéder aux opérations de liquidation de l'association JEUNE FRANCE, prélude d'un prochain regroupement, sur de nouvelles bases, de certaines activités de cette Association.

Mes fonctions de liquidateur ne mettent dans par ailleurs dans l'obligation de vous demander de vous conformer aux indications ci-après :

1° - Veuillez arrêter immédiatement tout engagement de dépense nouvelle.

2° - Tenir provisoirement en instance tous les règlements dont la liquidation immédiate ne s'impose pas.

3° - Etablir le tableau des engagements de dépenses déjà faites en y distinguant :

- a) les engagements de dépenses courantes
- b) les engagements de personnel (moniteurs et personnel de la Maison)
- c) les engagements à plus longue échéance (loyer, assurance, etc.)

Veuillez notifier aux personnes que vous avez engagées directement (charrada de cours, moniteurs etc.) la cessation de leur fonction.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

L. L. LIQUIDATEUR

CERTIFS

*Comité de liquidation J.F.F.*  
*J. Lagénie (Fouly L.)* 13. Avenue Junot le 1/7/42.

Cher Monsieur Lagénie.  
C'est fini. bien fini. Pellorson a eu la peur de Flamand puis celle de S.F. ensuite - une première entraine Pellorson - S'oulang avant banni subsister un espoir, une deuxième Pellorson averti a clos le débat. Quant à Bonnard il s'est défilé de même que Bousquet devant Pellorson.

Ce matin j'ai appris que Zeliges avait écrit une lettre pressante au maire de Bordeaux demandant à celui-ci de reprendre la Maison. Davy a intercepté cette lettre prétextant que votre Maison doit être réquisitionnée. Ce que vous me faisiez prévoir. J'ai vu Vilar qui s'en est séparé de la Rosette. Il avait fait avec cette femme une belle création de la fantaisie aux saints - maintenant il fait parler d'un groupe de 7 - Clavi, lui continue avec l'adieu Rosette. Valde à mort cet hiver une pièce de théâtre et s'en dépense beaucoup pour rien - l'expression de regrets ? inutile... note de ce qui était trop belle. La mesquinerie des officiers ne pouvait que l'empêcher de vivre et d'agir.

JEUNE FRANCE

Sous le patronage du Secrétariat d'Etat à l'Education Nationale et à la Jeunesse  
CULTURE GÉNÉRALE, MUSIQUE ET DANSE, ARTS PLASTIQUES, LITTÉRATURE  
THÉÂTRE, ARCHITECTURE, CINÉMA ET RADIO

Paris le 31 Mars 1942

Monsieur Pierre VALDE  
75 Rue du Cardinal Lemoine 75  
PARIS

Mon Cher Valde,

Par lettre du 20 décembre 1941 je vous avais informé que l'Association JEUNE FRANCE avait accepté, en principe, après lecture du Manuscrit, d'aider à la présentation de la pièce de Jean VILAR "DANS LE PLUS BEAU PAYS DU MONDE". Nous avions arrêté, de loin, le chiffre de 50.000 francs d'avances, remboursables par contrat.

Comme il était prévu dans nos conventions et selon les règles habituelles de l'Association, vous nous avez donné une première présentation, à la scène, de différents passages de cette œuvre le 30 Mars 1942 : cette présentation a été, elle aussi, agréée par les différents responsables de l'Association auxquels s'est joint, en l'absence de M. Gleizes, M. Davy - chef de service au S.C. de la Jeunesse et qui a regardé sur l'Association dont le statut va être profondément remanié.

Quel que soit le sens de ce remaniement, je crois pouvoir vous assurer que tous les engagements pris par l'Association seront honorés - d'autant plus que celui-ci est antérieur aux instructions données par le Commissaire Hillairet de ne pas engager de nouveaux frais sans l'approbation que le Gouvernement lui avait donné pouvoir d'accorder.

Je sais que vous êtes moralement (et plus encore) engagé avec les artistes de votre troupe : mais, si même la décision finale ne dépend plus de moi, je crois que vous pouvez avoir confiance que ce que JEUNE FRANCE vous a promis vous sera versé par décisions de ses directeurs ou de ses liquidateurs.

Je vous prie de croire, mon Cher Valde, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Paul FLAMAND

- Lettre de Flamand à Valde, 30-3-1942.

Paris 1 février 1942

3750

Mon cher vieux -

Tania est devenue, elle attend le manuscrit  
ais que tu pourras lui faire remettre.

J'ai eu des nouvelles d'Annie. Il y a toute chance que  
je finisse l'avoir pour joindre l'le.

Jamais et puis à l'œuvre par la pièce de Cronique.

Je suis allé au com d'Hervand, où Tania m'avait signalé  
deux jeunes premiers bien. On pourrait peut-être aller. Mais  
je le crains trop jeune. Je veux lui faire néanmoins lire  
la pièce et je virai à mon retour. Peux-tu donc faire  
remettre un manuscrit à M. Malouvier 45 rue  
Mademoiselle (15<sup>e</sup>). S'il n'y avait personne, le remettre  
à Madame Malouvier professeur au lycée Camille Des  
(jeune fille - entrée rue de l'Herminette).

Il y aura quelques difficultés certainement à mettre sur  
pied la distribution masculine. Mais cela n'est pas pour  
m'effrayer.

Si par hasard ta manuscrite était prête au début  
de la semaine, tu pourrais m'en faire parvenir un  
à Bordeaux.

- Lettre de Valde à Vilar, 1-2-1942.

Note.

C'est Monsieur Jean Prouva, ancien Secrétaire du mouvement  
de 1941 la proposition de Pierre Valde de se joindre à la pièce  
"Dans le plus beau pays du monde" de Jean Vilar, compte tenu de  
difficultés qui lui empêchent de mettre en scène et notamment de  
faire descriptif les membres compétents de l'Association, une proposition  
pourrait satisfaisante.

(voir lettre du 21 fév. 42)

Compte tenu de la proposition précitée est la commission technique  
et technique de la quelle la direction demanderait mettre  
en scène de la pièce. C'est par ce moyen qu'il est possible  
de faire descriptif les membres compétents de l'Association, une proposition  
pourrait satisfaisante.

CHARDON (Troupe Réthel-Souvent)  
le Paul de la Route (Troupe des 4 Chemins)  
Jeune d'Arc (Troupe Vermorel)  
et des pièces en rapport avec la pièce de Jean Prouva et la Route (le Paul de la Route)

Après deux mois passés par P. Valde à préparer sa mise en scène, cherir  
sa pièce et la faire répéter, s'annonçant l'arrivée d'un de ses amis, dont  
le talent est apprécié, il a écrit la pièce, il présente maintenant  
compétents de la pièce, le rôle) ainsi s'annonçant la pièce qui sera  
compétents de la pièce, qui en jouent la proposition satisfaisante.

Cette proposition est la suivante :

(Ceci est un résumé de la lettre des compétences de la  
J.F. Note d'envoi d'envoi à la direction et au mouvement - l'Association)

Comme il s'agit d'un projet en phase avec la J.F. zone compétente, Pierre  
Valde n'a plus qu'à attendre une décision effective de la part de la  
direction de la J.F. et de la direction de la J.F. et de la direction de la J.F.

Or, en ce temps, - et J.F. n'est pas en phase avec la J.F. et de la direction de la J.F.  
et de la direction de la J.F. et de la direction de la J.F.

- Note de Vilar à J.F. fin avril 1942.

de ce point matériellement pour elle et un autre pour la J.F.  
nouvelle. Le mouvement de la J.F. est, change de mouvement,  
pendant cette période de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

En conséquence et pour cette seule raison, le rôle de  
Pierre Valde (lettre d'envoi du 21 fév. 42) qui est la J.F. et de la J.F.  
lui a été remis et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

Est-ce maintenant le rôle de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

Il est maintenant le rôle de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

Pierre Valde est maintenant le rôle de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

Note de Pierre Valde - Chef d'un temps, pendant que la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

Immigrés et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

En Vilar - Chef de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.

1/ J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.  
la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F. et de la J.F.



## CONTRAT

entre André CLAVE, animateur de la Troupe "LA ROULOTTE"  
et l'Association "JEUNE FRANCE"

Comme suite à nos conversations, nous avons l'honneur de vous confirmer les conditions de l'aide que nous sommes prêts à apporter à votre troupe pour son spectacle "Georges DANDIN" de MOLIÈRE, et la farce des FILLES A MARIER, de Jean VILLAR.

### 1° REPÉTITIONS:

L'Association "JEUNE FRANCE" prend à sa charge entière et définitive, les répétitions qui ont servi à la mise au point du spectacle, sur la base suivante:

25 répétitions, 8 élèves à 10 Frs par élève  
soit ..... 2.000.-Frs

### 2° DÉCORS ET COSTUMES:

L'Association "JEUNE FRANCE" prend à sa charge tous les frais de décors et costumes à concurrence d'une somme maximum de 5.000 Frs.

### 3° PUBLICITÉ:

Elle prend à sa charge les frais de publicité relative au spectacle organisé par elle.

### 4° TRANSPORTS:

Elle prend à sa charge tous les transports occasionnés pour chacun des spectacles qu'elle aura elle-même organisés.

### 5° ACHAT DE SPECTACLES:

Elle se réserve d'acheter dans un temps encore à fixer les spectacles au prix de 785 Frs l'un.

### 6° MODALITÉS DE REMBOURSEMENT:

( a ) Tout le matériel acheté reste la propriété de l'Association "JEUNE FRANCE" jusqu'à son complet remboursement.

Il lui sera restitué pour une valeur égale au solde débiteur de la troupe.

( b ) Les avances consenties aussi bien pour les décors et costumes que pour la publicité, seront remboursées par un prélèvement de 10% sur le prix d'achat de chaque spectacle.

### 7° DURÉE DU CONTRAT

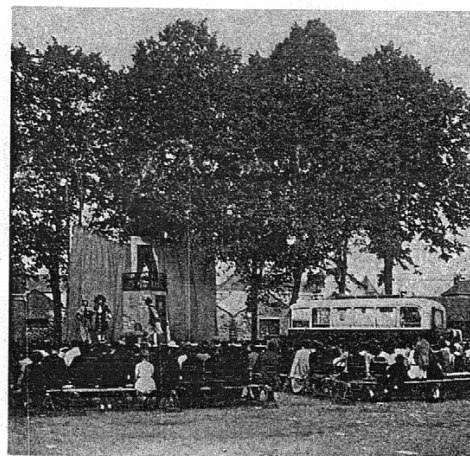
Le présent contrat entre en vigueur à dater du 1er Mai 1941. Il sera valable jusqu'à sa dénonciation par l'une des deux parties, sous préavis de un mois.

PARIS, le 10 Juin 1941.

- Contrat La Roulotte/Jeune France, 10-6-1941.



Rôle de M. de Sottenville. Avec Andrée Clément, Marc Boussac.



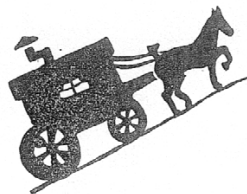
Une place de village.

- Tournée 1941, Anjou, La Roulotte. La Farce des filles à marier.



JEUNE FRANCE  
PRÉSENTE

LES COMÉDIENS DE



LA ROULOTTE  
DE PARIS

LA FARCE DES  
FILLES A MARIER  
FARCE EN 1 ACTE DE JEAN VILAR

DISTRIBUTION PAR ORDRE D'ENTRÉE EN SCÈNE :

BETHSABÉE .....	JEAN DESAILLY
FAUSTINA .....	GENEVIÈVE WRONECKI
OPPORTUNE .....	GINETTE NICOLAS
SCHOLASTIQUE .....	ANDRÉE EDET
TIMOLÉON BOMPART ..	FRANÇOIS DARBON
TOUSSAINT TRÉPASSÉ ..	JEAN VILAR



ANALYSE DES PIÈCES

LA FARCE DES FILLES A MARIER

Une ferme où vivent quatre filles jeunes et pleines de santé : Opportune, la paysanne solide et bien en chair, à son franc parler ; Faustina, la coquette autoritaire, sait se défendre ; Bethsabée, la timide, pose des questions ; Scholastique, envoyée au couvent, en est sortie avec des principes de bonne éducation.

La maison est bien tenue. Le père, Timoléon, bonhomme à l'autorité complaisante, annonce l'arrivée d'un prétendant : Toussaint, gros caennais. Hélas, il est vieux, laid, malade. Il trouble néanmoins la quiétude familiale : il est riche, il vient de Paris, sa distinction, du moins elle le prétend, touche Scholastique. Et puis, elle veut se marier. Timoléon, à contre-cœur, va accorder sa main. Mais, inattendu, surgissent quatre jeunes beaux garçons qui reviennent au village. Tout rentre dans l'ordre et l'on accompagne Toussaint demain au premier train.

Les « Comédiens de la Roulotte » sont heureux d'interpréter cette farce de Jean VILAR, jeune auteur de talent qui présente bientôt à Paris une œuvre plus importante.

GEORGES DANDIN

M. et Mme de Sottenville, nobles ruinés, ont marié à un riche paysan nommé Georges Dandin leur fille Angélique. Celle-ci, qui n'a épousé ce bon rustaud de Dandin que sur l'ordre de ses parents, a vite fait de nourrir une intrigue amoureuse avec un certain Clitandre, jeune courtisan, éloquent momentanément de Paris et de la Cour.

Georges Dandin, prévenu par un bécot de domestique, pense qu'il n'a rien de mieux à faire que de dévaler à ses beaux-parents fort chatouillés sur les questions de l'honneur, les coquetteries de son épouse.

Il n'y arrive pas.

Angélique, la femme, charmante mais rouée, d'ailleurs, au cours des trois actes, toutes les ruses un peu naïves de son mari, rétablit les situations désespérées et, le plus candide du monde, confond à tout jamais son époux maladroite. Bref, des coups de bâton, des méprises amoureuses, des jeux d'amour dans la nuit, des pourritures, des coquetteries, des portes malencontreusement fermées, d'honorables barons et baronnes en chemise de nuit, et voilà, en quelques mots, les personnages et le sujet de cette comédie qui, avec L'AVARE, est universellement reconnue comme la meilleure œuvre en prose de MOLIÈRE. Une des plus drôles en tout cas, et la plus imitoyable.

GEORGES  
DANDIN

COMÉDIE EN 3 ACTES DE MOLIÈRE

DISTRIBUTION PAR ORDRE D'ENTRÉE EN SCÈNE :

GEORGES DANDIN .....	FRANÇOIS DARBON
LUBIN .....	ANDRÉE CLAVE
MR DE SOTTENVILLE ..	JEAN VILAR
MME DE SOTTENVILLE ..	HELENE GERBER
CLITANDRE .....	JEAN DESAILLY
CLAUDINE .....	GINETTE NICOLAS
ANGÉLIQUE .....	GENEVIÈVE WRONECKI
COLIN .....	MARC BOUSSAC



La Petite Gironde

CEUX DU VOYAGE...



La « Roulotte »  
prend la route

Les jeunes comédiens de « La Roulotte » ont quitté Paris, le 22 août dernier pour une tournée en Anjou. Comme leurs compagnons du « Beau Vaudou » ou « Aquitain », ils jouaient tout le programme de l'Association « Jeune France ». L'un d'entre eux, bordelais d'origine, ainsi que deux autres de ses camarades, a pu plaisir à conter à nos lecteurs leur randonnée.

16 octobre 1941

- F. Darbon raconte, La Petite Gironde, 16-10-1941.



Sablé. François Darbon (Dandin) sur les tréteaux. Dans l'encoignure de la porte, Jean Vilar (M. de Sottenville).



MM. DARBO  
LAUZAC  
MORIS  
DESPRES  
DESAILL

Mieux vaut un ordre injuste qu'un désordre. Esprit de camaraderie nécessaire.

- 3) Fixer des additifs
- 4) Avoir constant souci de rendre confortable la vie des comédiens.
- 5) Le Contrat nous le pour toute la vie. Il ne cesse, on avec le mort d'un des deux contractants.
- 6) a) Participation des acteurs aux bénéfices ? et aux dettes  
b) pourcentage pour tel ou tel spectacle sur recette ?  
c) ou plutôt assure ... (accueillir)
- 7) La qualité des œuvres choisies  
Avec tout cela, on veut être sortis. Sorti de la forme. Nous cherchons à le porter plus encore dans le dramatique. En cas d'impossibilité de trouver de bons auteurs, s'en tenir au répertoire.
- 8) Se créer un groupe d'adaptateurs à qui on confie bien l'avance (un an peut-être, une place à traduire ou à adapter)
- 9) Nécessité Amis ROULOTTE, dont LEROUX pourra être le président d'honneur

## NOTES DIVERSES.

1. Le Fondatier, ce qu'il doit être  
 2. Principes d'action pour les Ieres années : apprendre, des  
 moyens, produire une oeuvre théâtrale exemplaire  
 3. Donner l'apprentissage.  
 4. Coopération avec certains maîtres.  
 5. Cas de l'APROU, av. l'insuffisance avant, veto :  
 Choix des pièces, production, sort d'un auteur, etc  
 Les régisseurs

75

Le programme de LA FOULOTTE et le choix des pièces : N'est-il pas nécessaire que l'un de nous deux ait une vue d'ensemble de l'œuvre théâtrale de LA FOULOTTE et le droit de refuser telle pièce choisie par l'autre parce qu'elle lui semble ~~excess~~ dépasser le programme déjà fait ou à faire.

Le VETO appartiendrait à VILAR.

Il lui est interdit cependant de choisir 2 spectacles écrits par lui à la suite. A moins d'un accord avec CLAVE.

VILAR & CLAVE n'ont pas le droit de jouer dans d'autres  
trousses que celle de LA ROULOTTE. Les autres

~~Les piques de VILH neurent être jointes ensemble.~~  
~~Il faut n'a l'exclusion de leur autre monnaie.~~

Définition du Veto : le veto signifie qu'une conversation et discussions amicales, si CHAVE et VILAR restent chacun sur leur position, celui qui exerce son droit de veto décide définitivement. Mais tous les problèmes doivent être connus et discutés par l'un et par l'autre.

distances per 1 mile per 1 hour.

at a distance of 10 miles from the center of the

## PRINCIPES GENERAUX

Nous sommes d'accord sur :

- 1) Création d'une troupe de plus en plus expérimentée, c'est-à-dire que nous réclamons aux membres de la troupe, ceux qu'ils soient à l'asservissement.
- a) Pour le problème de leur matériel d'acier
- b) Pour les vêtements (à cet égard) que nous ne saurons pas du tout de réalisation en province.
- c) Pour l'équipement stricto vis-à-vis des mises en scène réglées d'un point de vue technique.
- d) Pour ce soit et sur quelque plateau que ce soit et quelques difficultés que l'acteur puisse rencontrer.
- e) Pour la décision après un spectacle mal rendu vis-à-vis d'un acteur prise par GUYOT & VILAR-reunis.
- Nous pensons que pour tous les soirs est un danger grave pour l'acteur jeune; que jouer devant le public bien disposé de la province est un avantage mais aussi un gros danger.

- 2) La troupe de LA ROULOTTE existe déjà.

Utile de reconsidérer tous les membres et de décider des  
aujourd'hui si tel ou tel restera ou non.

Mmes LECCIA  
EDET  
DINESCH  
GEFFER  
DESATIN

SSOCIATION  
T. A. ROULOTTE

Association complète au point de vue moral : responsabilités vis-à-vis de l'extérieur partagées

- financier : partage des dettes et bénéfices

[ Il y afit une grande amitié et une confiance l'un envers l'autre. Tendresse tacite

Le partage des responsabilités à 50% nous engage de telle sorte l'un et l'autre que nous n'avons qu'intérêt à nous sacrifier à l'oeuvre commune.

Travail artistique :

- 1) La mise en scène peut être faite par l'un ou l'autre. Celui qui met en scène est alors le maître absolu de la réalisation théâtrale. L'autre n'a qu'un rôle consultatif. Il serait utile cependant que ces idées soient connues ou soulignées une fois le travail fini. Mais celui qui met en scène pour pour des raisons mystérieuses d'inspiration ou de création réclamer l'aide d'une personne extérieure à la troupe. ~~Il décide de tout et de tous~~ (musiciens, régisseur, décorateur).
- 2) La mise en scène peut être faite par une autre personne, mais exceptionnellement. (Je pense à la mise en scène de *Les Femmes d'Alger*).
- 3) Toute question financière concernant la troupe doit être définitive décidée par CLAUDE, compte tenu du partage des bénéfices et des dettes (voir plus haut).

VETO CLAVE -

4) Toute question administrative et de gerance generale (choix d'une salle, choix d'une ville, d'une region, d'un administrateur est decidee par CLAVE —

VFTO CHAVE

- 5) En ce qui concerne les questions purement artistiques :
- a) décision d'ax vis-à-vis de l'acteur de la troupe défilant ou mauvais
  - b) décision vis-à-vis du choix des pièces
  - c) " en ce qui concerne l'école
- VETO VLAR

VETO VILLAR

envoyé à M. J. M. (cette tournée) (inter-ville)



# LES COMÉDIENS DE LA ROULOTTE

La compagnie théâtrale des COMÉDIENS DE LA ROULOTTE a été reformée par André CLAIR, après l'annulation de 1940. Son but est de présenter au public désavoué de la province et de Paris des spectacles de qualité avec des acteurs dont le talent et l'expérience se joignent à une équipe.

Elle est composée de comédiens sortis des principales écoles d'art dramatique de Paris : conservatoire national, école Charles Dullin, cours Jean Louis Barrault, etc..

Elle est strictement professionnelle et fait parti du syndicat professionnel des tournées ambulantes.

## SPECTACLES EN VILLE ET EN CAMPAGNE

Dès le mois de Mars 1941, elle a pu jouer devant le public de la banlieue de Paris et de la province le spectacle suivant :

### GEORGES DANDIN, de Molière

LA FARGE DES FILLES A MARIE, de Jean Villard

obéissant en cela à une exigence artistique qu'elle s'est efforcée de réaliser en présentant sous une forme soignée nouvelle les chefs d'œuvre du répertoire et de mettre au service des jeunes auteurs contemporains une équipe de comédiens expérimentés.

Ce premier spectacle a été joué :

- 1° dans la région parisienne : SENS, YERRES, CROISSY, RAMBOUILLET, LEVALLOIS, SAINT DENIS, BOUCREUIL, BELLIGNY, LA CHAPELLE EN SERVAIS, ELLEVILLE, BRUGNOT, MEVILLY, CHATELAIN, BRUGNOT, etc.

### 2° à la Foire de Paris 1941

- 3° en ANJOU et dans la Sarthe (Août-Septembre 41) au Mans, Sées, Chateaubriant, LA FLECHE, ELLEUIL, DOL LA PONTAIE, etc.



Dans le courant de l'hiver 41-42, elle a mis en répétitions et représenté au théâtre Municipal de Mantes (27-28 Mars) par trois fois :

### LE PÈRE NOUS GÂTE, de Molière

avec ballets et danses : musique de LULLY. Orchestre sous la direction de Jean Villard.

(40 comédiens, danseurs, musiciens et chanteurs)

Ce spectacle sera joué à RENNES le 11 Juin au théâtre municipal.

La compagnie des COMÉDIENS DE LA ROULOTTE a dès à présent quatre nouvelles pièces prêtées qu'elle jouera au cours d'une tournée de 3 mois est été dans l'ouest de la France :

LA DAME ENFER, (La petite misère), de Lope de Vega,

LA FORTUNA AUX SAINTES, de J.K. SENG

IL NE FAUT Jurer de Rien, d'A. de Musset

LES PRÉCÉDENTES RIVALS, de Molière

Elle a prêté son concours à des tournées artistiques :

1° - par le SÉNAT ARTISTE G. RIVALS LA J. J. J. J.

2° - par l'association artistique et de culture générale "LES JEUNES FRANÇAIS"

3° - par LA CROIX ROUGE

Elle a été appelée enfin par les centres de jeunesse et par les Comités de Gestion (15 spectacles au cours de l'été 1941)

PARIS, Mai 1942

- Lettre prospectus La Roulotte, mai 1942.

## Une tentative artistique "JEUNE FRANCE" patronnée par la Municipalité du Mans

On parle beaucoup et souvent du relâchement artistique des masses françaises mais on présente toujours, afin d'éclairer le problème, de la difficulté des temps. Notre distingué adjoint aux Beaux-Arts, M. GORET, n'a pas commis cette désertion, mais au contraire a voulu « faire face » avec énergie, c'est pourquoi il a chargé l'Association "JEUNE FRANCE" de mettre au point un spectacle hautement artistique, destiné aux ouvriers et aux employés de notre ville.

Initiative hardie, mais logique, car le peuple de notre pays est apte à comprendre et à aimer autre chose que le swing ou les stermols « Variétés ». La qualité maitresse de ce peuple est le goût, une grande franchise, héroïque et qui doit à toute force être sauvegardée. C'est pourquoi l'Association "JEUNE FRANCE" a choisi pour son premier spectacle populaire, l'œuvre la plus bouffonne et la plus « public » de notre grand comique MOULIERE : **LE BOURGEOIS GENTILHOMME**.

Molière, avant de représenter une de ses pièces, se faisait un devoir de lire à ses servantes, reconnaissant ainsi le droit de veto du peuple sur la production artistique. En revanche, il considérait comme un devoir pour un auteur de refuser au peuple tout ce qui est sans valeur. L'Association "JEUNE FRANCE" entend conserver cette ligne de conduite. **LE BOURGEOIS GENTILHOMME** amusera beaucoup, quoique sans concession; et après avoir divertie, persuadera que la littérature est une loi naturelle qu'on ne peut enfreindre sans risque grave.

Nos ouvriers et employés, pour un prix modique, pourront donc goûter demain à la fois du grand théâtre, de la danse et de la vraie musique. Souhaitons que le succès remporté par ce spectacle populaire, permette d'envier la répétition aussi fréquente que possible, d'autres manifestations susceptibles de divertir et d'instruire nos ouvriers et nos employés.

## Le Bourgeois Gentilhomme

Comédie-Ballet en 5 actes, de MOULIERE

C'est un divertissement en dialogue, chants, ballets et musique, écrit en 1670 par Molière.

Un personnage central : Monsieur JOURDAIN, brave homme, fils de marchand drapier, à la tête d'une fortune assez considérable, qui a été plus souvent derrière la comptoir de son père qu'au collège. Il a épousé une femme de sa condition et il a une fille en âge de se marier.

Un aventurier de noble origine, mais ruiné, traite Monsieur JOURDAIN en homme de qualité. Celui-ci, vaniteux et très fatigé, ne s'aperçoit pas qu'on n'en veut qu'à son seul argent, qu'il met volontiers à la disposition de ce noble DORANTE.

Il s'entoure de professeurs de toutes sortes et refuse la main de sa fille à l'honnête CLEONTE, de bonne famille, mais dépourvu du titre de noble.

Monsieur JOURDAIN sera victime de sa prétention : la rusée COVELLE invente une mascarade monumentale au cours de laquelle CLEONTE déguisé en grand seigneur Turc, demande la main de sa fille qui lui a été refusée quelques minutes auparavant.

Monsieur JOURDAIN, dupé, la lui accordera.

## VILLE DU MANS

Le Vendredi 27 Mars 1942, à 20 h. 30  
et le Samedi 28 Mars, à 15 heures et 20 h. 30  
au Théâtre Municipal

Sous les auspices de la Municipalité  
et sous la présidence de  
Monsieur CHAMOLLE, Maire du Mans

L'Association "JEUNE FRANCE"  
présente les

Comédiens de "LA ROULOTTE"  
dans

"Le Bourgeois Gentilhomme"

Comédie en 5 actes de MOULIERE,

avec les intermèdes de Danse sur la Musique de LULU.

## DISTRIBUTION

Monsieur JOURDAIN, bourgeois	Pierre LAUZACH
Madame JOURDAIN, sa femme	Madeleine RIGAUD
LUCILE, fille de M. JOURDAIN	Andrée EDET
CLEONTE, amoureux de Lucile	Jean DEBAILLY
DORIMÈNE, marquise	Georgette WRONECKI
JORANIE, comtesse, amante de Dorimène	Jean VILAR
NICOLE, servante de M. JOURDAIN	Génial ROULAS
COVELLE, valet de Cléante	André CLAVE
Maitre de Musique	Maurice DESPREZ
Un élève du Maitre de Musique	Jean DEBAILLY
Maitre d'Armes	Jean VILAR
Maitre à Danse	Albert MORIS
Maitre de Philosophie	François DUBOIS
Gaston Tailleur	Mme DOUBES
Le Laquais	Danièle WRONECKI
2 <sup>e</sup> Laquais	Bernard POYET

Intermèdes, ballets, chorégraphie, musique, Turcs, Mophts, Danse, deux ballets, un autre bourgeois habillé.

Maitre de Ballet : Irène DORVILLE

Le scène est à Paris, dans la Maison de M. JOURDAIN.

La Musique de LULU sera interprétée par :

Mademoiselle Philippe ROUX et Jean FRANÇAIS,  
Mademoiselle Rolande LEMUNIER,  
Monsieur Pierre GASHOT et Emmanuel MARTIN,  
Messieurs Jacques HEYENDAL, Léon DUBOIS, Marcel  
LEPROUX, CASNOT et FOULAIN,  
Madame MARTIN-LANGLAIS.

Sous la direction de M. Jean FRANÇAIS.

## - Le Bourgeois gentilhomme, Le Mans, 27 et 28 mars 1942.

## LES COMÉDIENS DE LA ROULOTTE

326, RUE SAINT-JACQUES, PARIS (6<sup>e</sup>)

L'acteur vrai est celui qui a mis son esprit  
dans sa poche et s'est sauvé avec ce bien d'or  
propre à terme de sa vie.

Max REINHARDT.

Depuis deux ans qu'il existe « LA ROULOTTE », nous avons vu s'accroître le nombre de ceux qui suivent avec amitié notre effort. Amitié et curiosité de camarades d'études, de jeunes artistes, de parents, de maîtres dont la tendresse attentive n'a jamais cessé de nous encourager. Quand dans telle salle privée, sans rideaux, sans sièges parfois, sans tampe électrique nous présentions à certains d'entre eux des scènes de Molière, nous comprenions très bien que nous n'avions pas encore gagné la partie et nous aurions voulu de tout cœur que ce public improvisé nous excuse en pensant avec le poète que « l'art est long » si notre âge nous empêchait de regretter que pour un tel travail, « la vie soit courte ».

Ces amis ont vu se dresser nos premiers tréteaux, ils nous ont « soufflé » nos premières tirades, ils nous ont vu tenter avec quatre planches et une ampoule ce que d'autres appelleraient l'infaillible. Ils ont eu le talent de prendre au sérieux ces jeux de l'enfant qui construisent solidement des mondes avec des allumettes et du sable. C'est en partie grâce à cette attention et à ce respect envers nos naïfs plaisirs que nous avons pu apprendre les premiers rudiments de l'art de la scène qui n'est pas cabotage ou pitié, mais croyances enfantines et jeux.

Ainsi, sans presque nous en rendre compte, nous sommes passés de la salle à manger transformée en théâtre du Châtelet aux familiers tréteaux des paroisses et des institutions laïques; de ces modestes salles à des scènes plus spécialisées et enfin voici que depuis un an les théâtres de plus de 1000 places nous ont accueilli. Nous avons interprété Molière, Musset, Sygne, Lope de Vega ou des pièces d'auteurs contemporains dont l'âge n'est pas tellement éloigné du nôtre. Nous avons construit nous-mêmes nos décors, réalisé nos costumes, installé ou perfectionné un peu partout le dispositif électrique.

Nous avons ainsi appris les différents métiers qui concourent à rendre plus précise et plus originale la présentation scénique.

Depuis un an les « COMÉDIENS DE LA ROULOTTE » sont devenus une troupe de comédiens professionnels. Après avoir joué dans les Centres de Jeunesse et dans les théâtres de la banlieue parisienne, ils sont partis au cours de l'été 1941 pour une tournée en Anjou. Ils ont ensuite joué dans la Sarthe, dans la Mayenne, dans l'Ille-de-France et, à la Foire de Paris... Dans un mois, ils partiront pour une longue tournée dans l'Ouest de la France.

Nous ne voudrions pas que ce départ rompe le lien qui nous unit à ceux qui nous ont vu naître ou grandir. Leur amitié, leur attention nous sont désormais plus nécessaires que des tréteaux pour jouer. Sans eux nous trahirions trop de notre plus que des comédiens professionnels. Par eux aussi, nous espérons créer ce véritable premier public, plein de ferveur, dont une troupe théâtrale ne peut se passer si son but est de travailler et de représenter des œuvres originales, souvent inexploitées.

C'est dans ce but que, sur la demande de plusieurs de nos vieux amis, nous sommes décidés à créer l'Association des « Amis de la Roulotte ».

Nous espérons que ces premiers cahiers d'informations donneront naissance, dans des temps meilleurs, à une revue trimestrielle consacrée aux questions techniques de la scène (études, méditations, études sur le théâtre en province, traductions, adaptations, etc.).

Voici, à titre de mémoire, le répertoire présent et passé de la troupe :

George Dandin	de Molière
La Farce des Filles à marier	de Jean Vilar
Le Bourgeois gentilhomme	de Molière
(avec ballets)	Musique de Lulu
L'Amour est intelligence (la Bobe)	de Lope de Vega
Il ne faut jurer de rien	d'A. de Musset
La Fontaine aux Saints	de J.M. Sygne

Au cours de l'année 1942-1943, les « COMÉDIENS DE LA ROULOTTE » mettront en répétition :

Quitte pour la peur	d'A. de Vigny
Elle s'abaisse pour vaincre	de Golsmith
La Tragédie de l'Amour	de Gunnar Heiberg
Ivanov	de Tchekov
Vautrin	de Balzac
La Provinciale	de Tourgueniev

La Compagnie des « COMÉDIENS DE LA ROULOTTE » a d'autre part organisé l'hiver dernier des cours d'interprétation générale dirigés par M. Fernand LEDOUX, qui reprendront dès la rentrée de la troupe à Paris, dans le courant d'octobre.

La troupe est dirigée par André CLAVE et Jean VILAR.

## LES CAHIERS SEMESTRIELS

Il sera créé des cahiers semestriels qui contiendront :

- 1<sup>er</sup> un résumé de l'activité au cours des six derniers mois écoulés;
- 2<sup>es</sup> des études, des exposés, des comptes rendus;
- 3<sup>es</sup> les projets immédiats, le titre des pièces mises en répétitions ou retenues, etc.

## L'ASSOCIATION DES "AMIS DE LA ROULOTTE"

1<sup>re</sup> Définition : une Association privée de personnes attirées par la sympathie et désirant soutenir moralement et financièrement l'œuvre entreprise par les « COMÉDIENS DE LA ROULOTTE ».

2<sup>de</sup> Organisation : cette Association est présidée par Monsieur Fernand LEDOUX. Afin de rendre plus sensible le lien qui unit les « Amis » aux « Comédiens », la trésorerie est confiée à André CLAVE, qui exposera à chaque réunion générale la situation financière de l'Association et de la Compagnie théâtrale. Mlle WRONECKI est la secrétaire de l'Association.

L'Association est composée de membres :

honoraires	
bienfaiteurs	cotisation de 500 frs par an et au-dessus
donateurs	» de 200 frs » »
adhérents	» de 50 frs » »

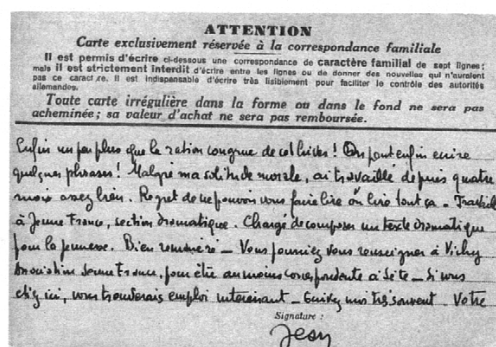
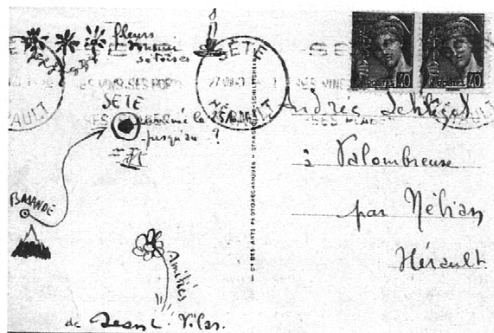
L'Association se réunit au moins une fois par an.

Les membres ont droit d'assister gratuitement à la présentation des spectacles.

Les fonds réunis par les cotisations sont destinés à la réalisation des spectacles de la troupe.

La correspondance, les dons et les cotisations doivent être adressés à M. André CLAVE, 326, rue Saint-Jacques, PARIS (6<sup>e</sup>).

## - La Roulotte : présentation et programme 1942, juin 1942.



- Lettre de Vilar à Andrée Schlegel.



- Mariage, 30-6-1942.





Monsieur le Directeur

Le mardi 29 Juillet la compagnie théâtrale de PARIS "Les Comédiens de la Roulotte" qui font au cours de ce mois de Juillet une tournée en Bretagne avec l'appui du Secrétariat Général à la Jeunesse, interpréteront "IL SE FAUT D'UN SEUL DE KITH" d'A. de Musset et le chef d'œuvre de l'Irlandaise J.H. Synge "La Fontaine aux saints".

Ces deux pièces que nous avons déjà présentées devant un public d'écoliers ou de jeunes étudiants des lycées et collèges, ont, comme vous le savez, de haute qualité pédagogique puisqu'il s'agit de deux des grands noms de la littérature dramatique.

Nous serions donc heureux de présenter ce spectacle à vos élèves ce même mardi 29 Juillet en matinée aux au théâtre municipal.

Auriez-vous l'obligeance d'en avertir vos élèves ?

En cas d'impossibilité pour la matinée, veuillez nous dire, je vous prie, le nombre de places dont vous seriez preneur pour la soirée devant le grand public.

Prix des Places ( 8 FRANCS.

Pour la matinée, les élèves nécessaires seront reçus gratuitement sur votre proposition.

En attendant une réponse de vous le plus rapidement possible, je vous prie de croire, Monsieur le Directeur, mes sincères salutations.

André Clavé et Jean Vilar  
Directeurs de "La Roulotte".

P.S. adresser la correspondance à la Délégation Départementale du Secrétariat à la Jeunesse, rue Chapau Rouge à QUIMPER.

- Lettre aux directeurs de Lycées, Clavé/Vilar, 15-7-1942.

la notice sur la page 10 par d'après des  
Bretagne et dans le Morvan.

Les renseignements officiels indiquent  
non censés. Non faire des  
commissaires sérieux. C'est à dire,  
C'est à dire, à l'air, les hommes,  
et régulièrement. Et bien, faire,  
C'est avec les hommes, les hommes, de la table,  
de la table et de la table, le nombre des hommes  
J'ai vu la notice en l'acte 1 et 2 et 3 et 4 et 5  
milliers de francs.

Sur cela, les chefs de la table pour vivre  
un peu exactement pour faire vivre cette  
famille qui est une famille qui est obligée de  
travailler de manière à vivre avec de  
deuxième impensables et pour de plus,  
dont le succès est assuré. ~~Autant dire que~~  
Autant dire que la place ne serait libre  
donc les hommes, les hommes, les hommes, les hommes  
la table et la table, les hommes, les hommes  
continuer, à vivre de la table, les hommes  
et de la table.

- Vilar, « Bassesse du théâtre français », 1942. (dernière page.)

# LES COMÉDIENS DE LA ROULOTTE

LISTE DES COMMUNES  
où doivent passer les comédiens de La Roulotte

Mercredi 9	AMBOISE Théâtre-Cinéma
Mercredi 9	TOURS - Family Cinéma
Mercredi 10	CHATEAU-LA-VALLIÈRE - Salle Municipale
Mercredi 11	CHATEAU-RENAULT - Salle Municipale
Mercredi 12	NEUVY-LE-ROI - Salle Municipale
Vendredi 13 (en matinée)	NEUILLE-PONT-PIERRE - Salle Municipale
Vendredi 13 (en soirée)	SAINT-RADEGONDE - Salle Municipale
Mercredi 14	LANGAIS - Salle Municipale
Mercredi 15	CHATEAU-RENAULT - Salle Municipale
Mercredi 16	CHINON - Cinéma Palace
Mercredi 17	L'ÎLE BOUCHARD - Salle Girard
Mercredi 18	RICHELIEU - Salle du cardinal
Mercredi 19	SAINT-MAURE - Salle Municipale
Vendredi 20	LIGUEIL - Salle Municipale
Vendredi 21	MONTBAZON - Salle du patronage
Vendredi 22	AY-LE-VIDEAU - Salle Municipale
Mercredi 23	LANGAIS - Salle Municipale
Mercredi 24	SAINT CYR S/ LOIRE - Salle Municipale
Mercredi 25	SAINT-SYMPHORIEN - Salle Municipale.

Sicherheitspolizei (SD)  
Kommando Ragers  
Russenkommando Tours.

Tours, 5 SEPT 1942

Geschäft

, auront lieu en.

programme. George Sand  
et Les Misérables de Trebuchard  
Propaganda Staffel SED-West  
Aussendienst Tours 6761 1935

Administrateur  
Secrétaire de la Jeunesse  
76 rue Nationale  
Tours

- Tournée septembre 1942.

Secrétariat d'Etat  
à l'Education Nationale

Beaux-Arts

Etat Français

Telég. Royal le 31.7.1942

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous faire connaître que, par  
arrêté en date du 31 Juillet 1942, une subvention de  
7.500 Frs a été accordée aux "Comédiens de la Roulotte".

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance  
de ma considération très distinguée.

*Signature*

Monsieur le Directeur  
de la Compagnie Théâtrale  
"Les Comédiens de la Roulotte."

- Subvention des Beaux-Arts, 31-7-1942.

Troupe ambulante, les "Comédiens de la Roulotte" roulent à travers les villes et les villages. Il nous a paru nécessaire de l'indiquer tout de suite, afin que l'on comprenne le sens de notre effort et les difficultés que nous rencontrons. Un seul mot pourrait résumer et expliquer notre tâche, si ce mot n'avait été employé par des écrivains de réalisme banal : divertir, donner au spectacle sa saveur poétique et familière, oublier tout ce que les traditions ont accablé de penchants professionnels aux chefs d'œuvre et leur rendre leur fraîcheur de distraction pour le plaisir de l'âme et des sens.

C'est pourquoi nous avons choisi nos spectacles parmi les pièces des dramaturges qui sont plus que d'autres des poètes : Molière, Musset, Synge, Lope de Vega et même Vigny, Gogol et Claudel. Et Balzac, Attendrez, ce faisant, l'œuvre du jeune auteur qui exprimera par la voie dépouillée de la poésie, ce que notre temps peut contenir de tragédies et de farces.

Les difficultés d'exploitation que nous rencontrons sont nombreuses. Il ne s'agit pas de les énumérer ici. Nous les avons surmontées parce que nous formons une équipe unie et disciplinée : parce que nos recherches et nos réussites, nos erreurs et nos échecs ont rendu plus vivace encore et plus conscient notre amour pour ce monde merveilleux du théâtre où les êtres et les rêves les plus obscurs de l'enfance et où les passions que recèle le cœur de l'homme ont besoin pour s'exprimer pleinement, de l'odeur nostalgique des coulisses et des fards. Si bien, que les régions de la France que nous avons traversées, ont pris dans notre souvenir l'image mobile et romanesque des personnages que nous interprétons : sur la place ombragée de plaines et d'écarts de tel ou tel village, paraissent à jamais en notre mémoire des valets de Molière, des vices barons à l'échelle tordeuse, de blondes Angélique et un Georges Dandin bougon et pourtant souriant.

Ces souvenirs heureux nous empêchent d'affirmer que le métier de comédien ambulant est ingrat et ils nous font oublier ses quotidiennes exigences : énergie et désintéressement.

Ceci dit, on comprendra que nous évitions tout crûment n'avoir aucune mission à remplir, sinon celle de plaire, aucune préoccupation artistique autre que celle de communiquer tous les soirs à travers la lumière scintillante de la rampe, avec cette famille d'inconnus qu'est le public. Nous ne savons pas oublier que tout précepte d'école ou toute science, n'est plus, à la minute où le rideau se lève, qu'un accessoire inutile et donc sans beauté. Soulevé par la tenté d'un beau geste, par sa vanité et sa mouvante poésie, cadré par la logique impitoyable des passions qu'il exprime, nous savons bien qu'il n'existe pas alors d'autres règles pour le comédien, que de croire ce qu'il dit et se laisser enroulement gagner par cet appel muet du public qui, de l'autre côté, dans le monde des fauteuils, des loges, des chaises ou des bancs, désire obscurément que nous le distraiyons de ses soucis et de ses peines.

C'est là notre seule raison d'exister et de pratiquer cet art de la scène, qui n'est utile qu'au cœur des hommes.

## RÉPERTOIRE

### DES COMÉDIENS DE LA ROULOTTE

#### SAISON 1941-1942 :

Georges Dandin ..... de MOLIÈRE  
La Farce des Filles à marier ..... de Jean VILAR  
Le Bourgeois Gentilhomme ..... de MOLIÈRE  
L'Amour est intelligence ..... de LOPE DE VEGA  
Il ne faut jurer de rien ..... d'A. de MUSSET  
La Fontaine aux Saints ..... de J.M. SYNGE

#### Au cours de l'année 1942-1943, les COMÉDIENS DE LA ROULOTTE mettront en répétition :

Quitte pour la peur ..... d'A. de VIGNY  
Elle s'abaisse pour vaincre ..... de GOLDSMITH  
Vautrin ..... de BALZAC  
La Provinciale ..... de TOURGUENIEF  
Le Mariage d'Ivan Kousmitch ..... de GOGOL

## ANALYSE DES PIÈCES

### IL NE FAUT JURER DE RIEN

Les de payer les dettes de Valentin, son neveu, M. Van Buck, négociant retiré des affaires, a décidé de marier sans délai sa fille à Mlle Cécile de Mantas. Or bien, il le désolé, l'absence de la sainteté des mariages, le jeune homme se refuse aux sévères conditions de son oncle et persiste à lui faire accepter sa comédie : il arrivera au château de Mantas sous un nom d'emprunt et tentera de séduire la jeune fille. Il épousera si n'y parvient pas.

Cécile, reconnaissant aussitôt dans Valentin, le fiancé dont on lui a parlé, ne s'étonne point des romanesques intrigues de sa vie et, après bien des péripéties, s'écrit sans merite y prendre garde, le jeune sceptique qui avouera pour finir à son oncle "qu'il ne faut jurer de rien et encore moins d'affaires". Et Valentin épousera de son plein gré le charmant Cécile.

### LA FONTAINE AUX SAINTS

Dans une contrée sauvage d'Irlande, un couple de mendicants aveugles, Martin et Marie Dou, vivent dans la quiétude la plus complète. Croquant au la parole de ceux qui voient, il ne doutent pas de leur beauté et de celle du monde où ils vivent.

Un Saint, passant par le pays, les guérit de leur cécité. Ce miracle détruit leur bonheur. Martin et Marie Dou voient ce qu'ils sont vraiment : des êtres vieux, laids de corps et la vue des gens et du monde qui les entoure leur font éternellement regretter leur ancien monde imaginaire où tout était beau.

Ils perdent la vue une seconde fois et, préférant au spectacle de cette terre leurs rêves d'aveugles, Martin et Marie Dou reprennent le Saint qui venait les guérir à nouveau.

### IL NE FAUT JURER DE RIEN

Comédie en 3 actes d'Alfred de MUSSET

(Distribution par ordre d'entrée en scène)

Valentin ..... Jean DESAILLY  
Van Buck ..... Pierre LOZACH'MEUR  
La Baronne de Mantas ..... André SCHLESSER  
L'Abbe ..... François DARBON  
Le Maître de Danse ..... André CLAYE  
Cécile ..... Olga KOZAKEVITCH

Un eubergiste - Un gergon

### LA FONTAINE AUX SAINTS

Pièce en 3 actes de J.M. SYNGE

(Distribution par ordre d'entrée en scène)

Martin Dou ..... Jean VILAR  
Marie Dou ..... Paulette LECCIA  
Timmy le forgeron ..... Pierre LOZACH'MEUR  
Le Saint ..... André SCHLESSER  
Molly Byrne ..... Jacqueline DUC  
Bride ..... Olga KOZAKEVITCH  
Mat Simon ..... André CLAYE  
Patrice le Rouquin ..... François DARBON  
Paysans - Paysannes

- Tournée septembre 1942.

- La Fontaine aux saints (C. Leccia, J. Vilar.)



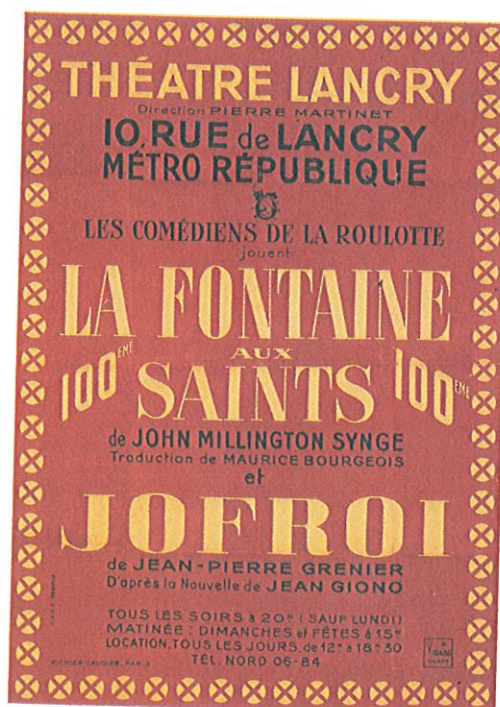


- La Fontaine aux saints (J. Duc et J. Vilar.)

- P. Lozach, J. Vilar, C. Leeccia.







- Reprise au théâtre Lancry, avril 1943.

(5-3)

Le 25 AOUT 1943, entre les deux Soussignataires, il s'est fait une association; en voici la conclusion:

Antoine DI ROSA remet à Jean VILAR la somme de Frs 32.000. ( Trente deux Mille ) pour qu'il en soit fait l'usage suivant: 1° 6.000 Frs seront versés à la Caisse de la Société des Auteurs dramatiques. ( en garantie.) 2° 5.000 Frs seront versés à la caisse de l'Union des Artistes. ( en garantie.) 3° Le solde, soit 21.000 Frs sera employé au financement de vingt-cinq Représentations des pièces suivantes: a) Césaire de J. Schlumberger. b) de Strindberg; qui seront données par J. VILAR et sa troupe dénommée le groupe des Sept, au Théâtre de la Rue Vaneau à Paris, et à dater du 15 Septembre 1943. A la fin de ce premier cycle, la Somme de 32.000 Frs sera tenue à la disposition d'A. DI ROSA; et les bénéfices seront partagés en deux parts égales entre les deux Associés.

Les pertes s'il y en a, seront prélevées sur la dite somme de 32.000 et au détriment d'A. DI ROSA.

Fait en double exemplaire à SETE, le 25 AOUT 1943.

*A. Di Rosa* *Jean Vilar*

- Association Vilar/ di Rosa, 25-8-1943.

**CÉSAIRE**  
ou "La puissance de l'esprit"  
Pièce en 2 actes de Jean SCHLUMBERGER

Césaire ..... Jean VILAR  
Benoît ..... Louis ARBESSIER  
Lazare ..... COUSSONNEAU

■

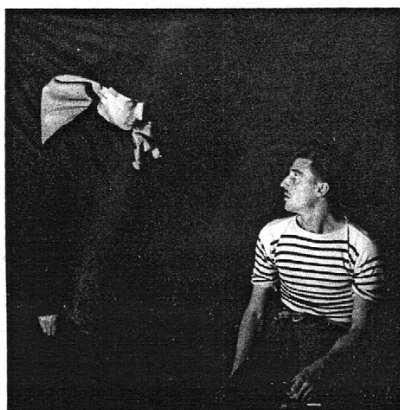
**ORAGE**  
Pièce en 3 actes d'August STRINDBERG  
Décor d'AUDOUIT

Le Monsieur ..... Jean VILAR  
Le Frère ..... Louis ARBESSIER  
Le Confiseur ..... Jean MERCURY  
Agnès ..... Jacqueline CLARYS  
Louise ..... Yvette BARRAN  
Gerda ..... Hélène GERBER  
Fischer ..... REPP  
Le Facteur ..... COUSSONNEAU  
L'allumeur de réverbères ..... Jean SMAITH

Réalisations de Jean VILAR  
Secrétaire Général : Jean SERMAIZE

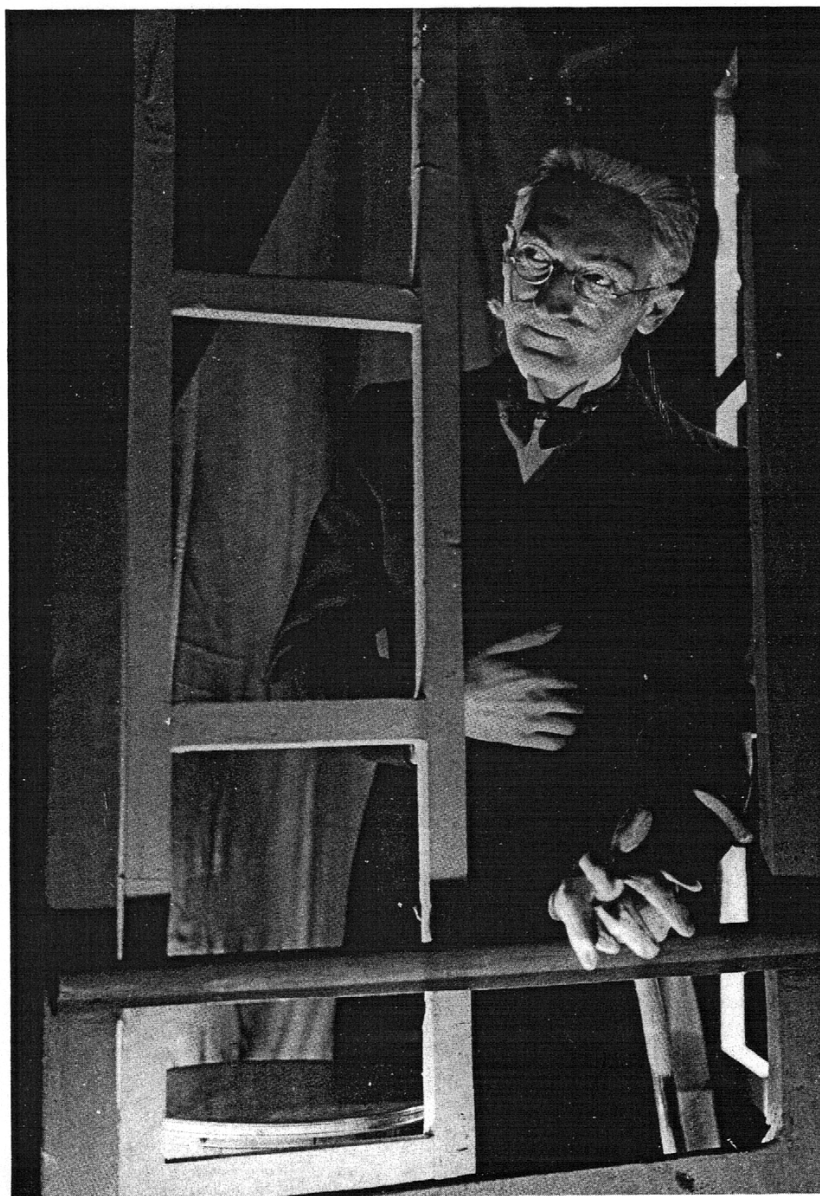
- Césaire et Orage, 29-9-1943.

Césaire. Avec Coussonneau.



- Césaire : Vilar et Coussonneau.

- Orage : Vilar, Le Monsieur.





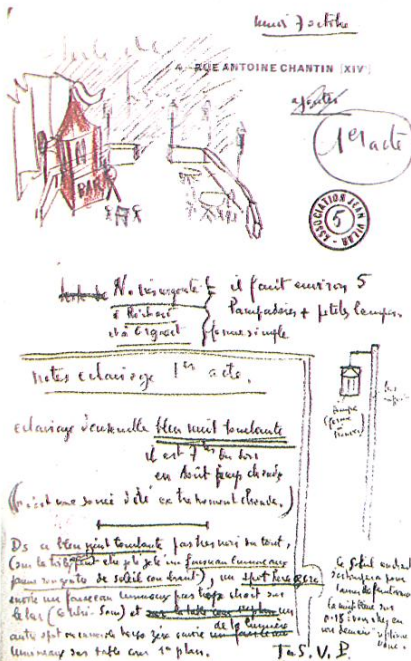


- Orage :



Orage: avec Hélène Gerber et Jean Mercury.

- Le Bar du Crépuscule, sept. 1946. Notes éclairage acte 1.



Avec Caussimon. Photographie Bernard.

Avec Maria Casarès. Photographie Lipnitzki.



- Roméo et Jeannette, déc.1946.



Tonadine!!!

mon cher di Rosa

1943

Cher du forcé.

Tu devrais venir à Paris. Je serais tellement  
heureux de te montrer le travail que nous avons  
réalisé. Ce sera, promise. Public establi,  
et nous serons aussi en possession d'une œuvre complète.  
Nos chances de succès sont très grandes.

Une semaine à Paris de te tenir à jour, ni plus  
rapporter tout à tes affaires.

Peux, veux, veux.

Je suis fatigué à Paris, car je t'ai vu de si loin de  
l'étranger. Je t'aurais écrit une longue lettre, mais  
je n'ai pas le temps.

Après la chose, devrais-je tellement plus de choses  
à toi te raconter, à venir.

Tu pourrais aussi enlever une de nos lettres,  
notre spectacle et le voir tout de suite.

Et réponds moi.

Ton.

De plus tout ce bout de félicitations : C'est et  
propre de dire vrai. Schindler en chaire.

Jean Boullay, directeur de la N. R. F.

M'écrit ce soir : "Oage" m'a paru merveilleux.  
Acteur, acteur, acteur de la vie - d'une perfection  
depuis longtemps oubliée. On ne trouve plus, on  
l'a la même tout entier qui recommence avec le  
théâtre de Pocho. Tenue bon. O!

Mora - Morad, journaliste à l'Ardenne, grand  
... j'étais enthousiasmé par le spectacle de la vie que  
vous avez accompli et avec tant de succès, en tant que  
Césaire et surtout l'œuvre d'un grand acteur  
rebut. Intéressant, très bon, très bon (celui de  
l'ol ou 3 en particulier) l'acteur, l'acteur, l'acteur,  
tout est en place et très parfait.

Pierre Brin, le grand et petit - romancier de la  
N. R. F. : Je dors de l'œuvre avec la même  
enthousiasme et conviction qui déjà m'ont fait longtemps  
suivre avec la "Dance de Mort". Les deux beaucoup  
plus de talent qu'un grand acteur, car les deux  
également ont écrit de grands textes : "Gibet",  
Ardenne et Yvette Baudouin.

Quant aux autres, la location de l'œuvre  
vrai. Je ne puis encore attendre à demain et après  
demain (je ne suis pas sûr).

A toi

Jean.

Vilar.

- Vilar, lettre à di Rosa, 29-9-1943.

"Le héros de 'L'Orage', est un peu comme le  
vire de justification d'un paranoïaque. De là le  
caractère inquiétant de cette pièce, par delà un réalisme  
homéique. Il faut toute l'intelligence de Vilas pour  
deceler le véritable sens du drame et tout son  
extraordinaire talent pour le faire pénétrer aux  
spectateurs. Il aurait semblé, à première vue, que le  
rôle de Richard ne pouvait être pour lui qu'une  
composition. Mais il s'y est livré si choquant qu'il  
a fini par s'y et par le vire comme un jeune  
homme vit le rôle de Romeo. Il faut signaler  
auprès de lui, est étonnant confesseur, dont je n'ai pas  
le nom, dont l'œuvre toute fait peur à la longue.  
On dénonce volontiers la médiocrité du théâtre contemporain.  
D'accord : mais le public a le théâtre qu'il lui veut. Il faut  
au dr Vilas ou au moins à s'expliquer..."

J. Sartre

Sartre, à propos d'Orage, novembre 1943 (reprise.)

Tous les Soirs à 19 h. 45, sauf Lundi et Mardi - Matinée Dimanche à 15 h.

# THÉÂTRE LA BRUYÈRE

5, rue La Bruyère - Tri. 76-99 - Métro : N.-D. de Lorette - Pigalle

## LA COMPAGNIE DES 7

PRÉSENTE

# DON JUAN

Comédie en 5 actes de Molière

Réalisation de Jean VILAR - Dispositif scénique de Jean-Pierre AUDOIT

Don Juan, avril 1944.

## DON JUAN DISTRIBUTION

Don Juan, fils de Don Luis... Jean Vilar  
Sganarelle, valet de Don Juan... Jean Daguette  
Elvire, femme de Don Juan... Jandeline  
Gusman, Ecuyer d'Elvire... Julien Verdier  
Don Carlos, frère d'Elvire... Louis Arbessier  
Don Alonso, frère d'Elvire... M. Coussonneau  
Don Luis, père de Don Juan... Roger Landré  
Francisque, pauvre... Julien Verdier

Charlotte, paysanne... Jacqueline Duc  
Mathurine, paysanne... Jacqueline Clarya  
La Ramée, spadassin... René Marc  
Piarrot, paysan... J.-H. Duval  
La Violette, laquais de Don Juan... C. Mairoïdès  
Ragotin, laquais de Don Juan... Jacqueline Clarya  
Monsieur Dimanche, marchand... Roger Jourdan  
Le Commandeur... René Marc

Réalisation de Jean VILAR

Dispositif scénique de J.-P. AUDOIT, réalisé par Maurice COUSSONNEAU

Secrétaire général : Jean SERMAIZE

- Abonnement, Cie des 7, fév. 1944.

## BULLETIN D'ABONNEMENT

à envoyer à Jean VILAR

4, Rue Antoine-Chantin - PARIS (14<sup>e</sup>)

C. C. P. Jean Vilar Paris 401942

Je soussigné

demeurant rue... N°... à...

désire m'abonner aux trois prochains spectacles de la Compagnie des Sept dont le premier aura lieu à partir du 20 Mars 1944.

(1) cotisation de 200 frs

(1) — de 300 frs

Abonnement d'honneur à 1.000 frs

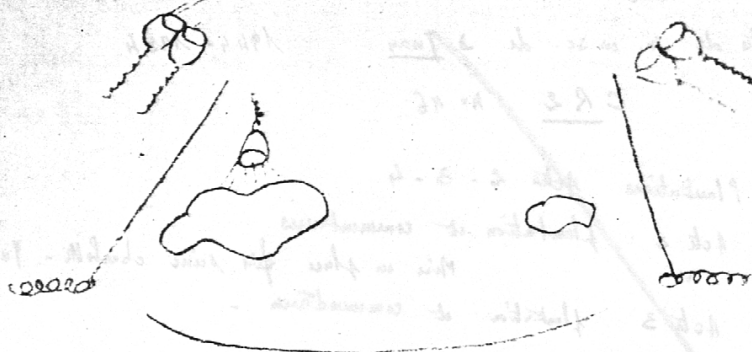
— à 5.000 frs

(rayer les mentions inutiles)

Veuillez trouver ci-joint la somme de... (en chèque, chèque postal ou mandat) en paiement.

Signature,

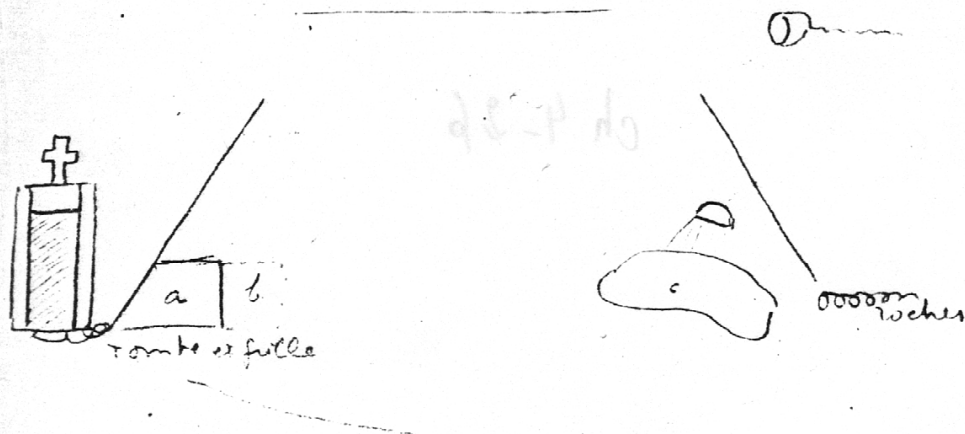
## Akte II



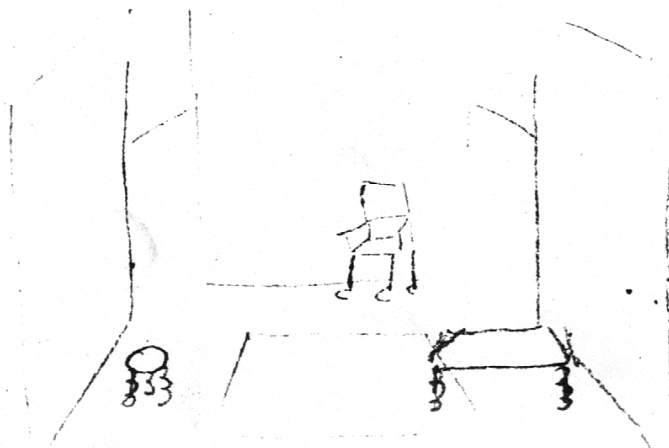
- Notes de mise en scène de Don Juan, 1944-1954.

- Plantations actes 2-3-4.

## Akte III



## Akte IV

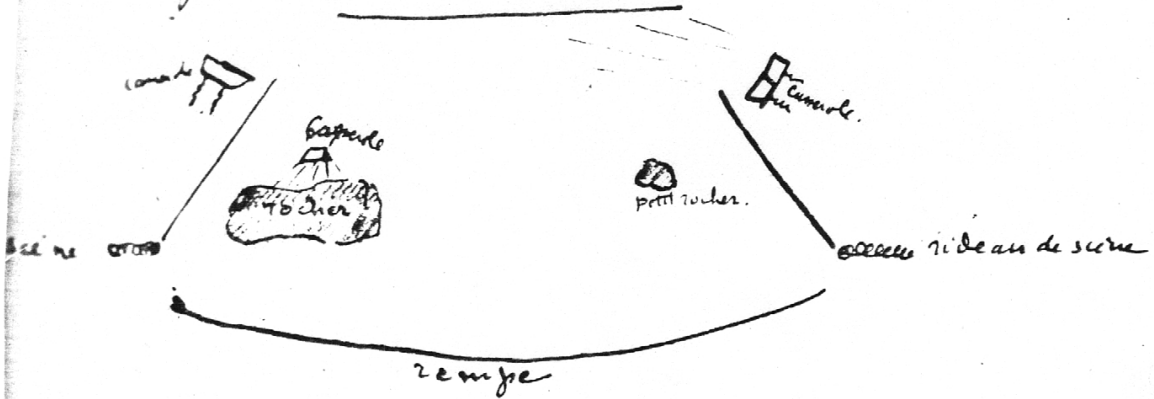


Acte II

[illegible]

Deux a-mémoires de scène : en jardin, 1<sup>er</sup> plan, un rocher fraticable,  
à la base un tout petit rocher isolé (2<sup>e</sup> plan)

L'éclairage ~~est au midi~~ : il est en effet, trois heures de l'après midi. Eclairage au rouge et au jaune tous ensemble. Très peu de blanc. Une caméra devant les rochers au fond. ~~Parait~~ Rampe et vitres fortement éclairées. Les projecteurs à l'entrée sont, un autre à l'entrée ~~faible~~ <sup>faible</sup> ~~au fond~~ <sup>au fond</sup> voir les "cach" jaunes. (voir shima ci-dessous)



Et cette doit être menée et prise rondement. Et gaument.



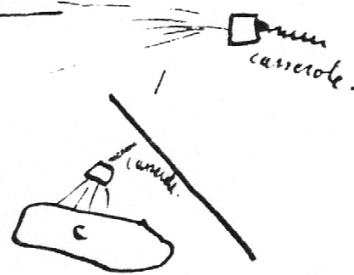
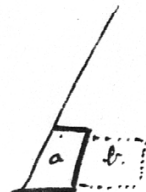
## Acte III

47 ora

- Acte 3 : plantation et commentaires.

L'action se passe dans une forêt. Que ~~l'atmosphère~~<sup>cette</sup> ~~l'atmosphère~~ est brève !  
Car enfin nous venons que l'acte exigera au moins la présence  
d'un monument funéraire. Il faut bien admettre qu'on n'a ~~pas~~<sup>la description</sup>  
au 17<sup>e</sup> siècle, qu'une importante seconde à l'élément décoratif.  
~~On oublie de le dire.~~ Comparez avec les éditions du théâtre de  
Beaumarchais. Insérer aussi les minutieuses - et bien minutieuses -  
descriptions qui précèdent presque tous les actes de pièces des  
auteurs français et étrangers de la fin du 19<sup>e</sup> s. et du début du 20<sup>e</sup>.  
(Shaw, Caryl, Strindberg, Batsille, Bernstein etc...)

Dispositif scénique - identique au 1<sup>er</sup> acte.



les accessoires de scène

- a.) amorce du tombeau
- b.) petite barrière-grille.
- c.) rocher.

~~les accessoires de scène~~

l'éclairage. Il est cinq heures, six heures du soir. C'est  
le crépuscule. 1/ Un fort rayon de soleil (jaune et rouge) vient  
de l'arrière-plan-cour. 2/ la rampe au jaune + rouge au côté cour.  
3/ heures rouge et jaune. 4/ un projecteur derrière le rocher.



louis Arbesier, hélène Gerber et Jean Vilar vous prient d'assister  
ANALYSE DE LA PIÈCE

Après vingt-cinq ans de vie commune, faite d'amour et de haine, le capitaine Edgar et Alice, ancienne actrice, sont à la veille de célébrer leurs noces d'argent.

Durant ces vingt-cinq ans, ils ont été rivés l'un à l'autre, rejetés l'un vers l'autre sans autre société qu'eux mêmes dans une île forteresse où jadis le capitaine a été envoyé en garnison.

Jamais il n'a pu obtenir son changement et ils n'ont pas tardé à se brouiller avec toutes les autres familles de l'île. La mésestente et la haine paraissent avoir atteint un point d'équilibre, lorsqu'arrive Kurt, cousin d'Alice et ami d'enfance du capitaine. Divorcé d'avec sa femme et séparé de ses enfants, il revient d'Amérique où il a tenté de se refaire une vie. Sous le regard de ce témoin, le capitaine et sa femme reprennent une conscience aiguë de leur misère et la lutte arrive à un point mort éclatant à nouveau.

Kurt ne tarde pas à étouffer dans cette atmosphère saturée de haine. Au cours de sa danse préférée qu'il a voulu exécuter devant Kurt, le capitaine s'effaie sans connaissance.

Des lors et jusqu'à la fin de la pièce, il va, malgré la mort qui le guette, durcir son énergie dans le combat contre sa femme et contre Kurt, qu'Alice a su attirer de son côté.

Après une lutte sans merci où les adversaires ont usé de toutes leurs armes, Kurt finalement s'enfuit, laissant les deux époux non pas réconciliés mais réunis une fois de plus dans leur condition humaine de misère, qu'éclaire le sentiment nouveau de l'espérance dans l'au-delà.

présentation de  
**LA DANSE DE MORT**  
pièce en 4 actes d'August Strindberg  
au **THÉÂTRE FANEAU**  
14, Rue Faneau  
Paris  
Le Ballet de l'Opéra de Paris

## LA DANSE DE MORT

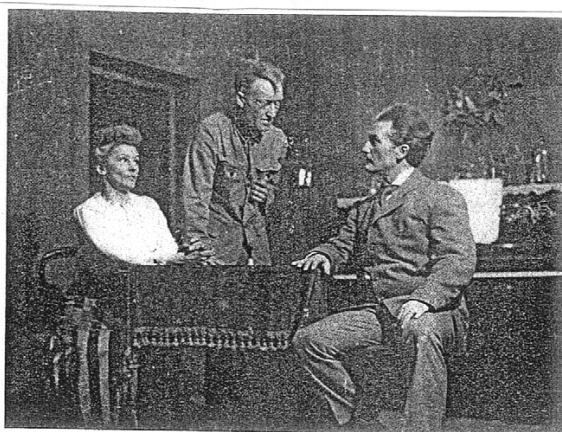
PIÈCE EN 4 ACTES D'AUGUST STRINDBERG

### DISTRIBUTION :

LE CAPITAINE. . . . . Jean VILAR . .  
ALICE, sa femme . . . . . Hélène GERBER  
KURT. . . . . Louis ARBESSIER  
JENNY. . . . . Madeleine RICAUD  
LA VIEILLE. . . . . Jacqueline CLARYS

LA COMPAGNIE THÉÂTRALE : LES

7



Avec Hélène Gerber, Louis Arbesier.



- Reprise de La Danse de mort, 1945.

À Jean Barillon  
fraternellement.  
Jean Vilar.

- Dédicace du programme à Jean Barillon.



7

LA COMPAGNIE THÉÂTRALE : LES



- Refus Studio des C.E, nov.1943.

COMITE D'ORGANISATION  
DES ENTREPRISES DE SPECTACLE  
Loi du 14 Août 1940 - Décret du 7 Juillet 1941



2, Rue de la Paix  
PARIS 2<sup>e</sup>

Tél. OPÉRA 03 11  
— 03 12  
— 03 13  
— 03 14

RÉFÉRENCE A RAPPELER : BR/SK- B- 6.498

Ne traiter qu'un sujet par lettre.

Monsieur,

Nous vous avions laissé envisager que vous étiez  
seul candidat possible au Studio des CHAMPS-ÉLYSÉES; or,  
au dernier moment un autre candidat s'est présenté et a  
été retenu par les Autorités d'Occupation.

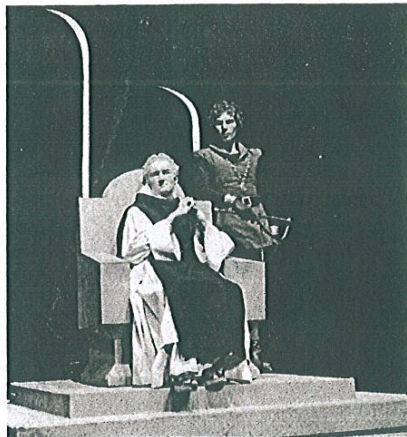
Nous le regrettons bien vivement et vous prions d'a-  
gréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments distingués.

Le Secrétaire Général,

PARIS, le 25 Novembre 1943

Monsieur Jean VILAR  
4 Rue Antoine Chaudin  
PARIS

- Meurtre dans la cathédrale, juin 1945.



Griffith Faber, Chairman, Richard de la Mare Vice Chairman  
Morley Kennecott, Secy, 15 Liset, W J Crawley FF de Sautey  
**FABER AND FABER LIMITED**  
PUBLISHERS  
24 Russell Square London W.C.1  
Faber Westcott London Museum 5511

27 janvier 1949.

Cher Monsieur Vilar,

J'ai reçu votre lettre du 15 janvier. Je serai  
très heureux d'apporter mon témoignage et de vous donner  
l'appui que vous avez si bien mérité à cause de la pré-  
sentation merveilleuse de "Meurtre dans la Cathédrale"  
au Vieux Colombier. Rappelez-vous des louanges que  
j'en ai fait, quand j'ai eu le bonheur d'assister à  
la représentation générale! Si vous pensez la re-  
prendre, au cours de la tournée que vous allez faire,  
j'en aurai qu'à m'en féliciter. Votre interprétation  
du rôle que vous avez pris, celui de l'archevêque,  
était magnifique, à la fois puissante et subtile.  
Croyez-moi, cher monsieur Vilar, votre ami  
reconnaissant

P.S. Eliot

**AVIS DE CONCOURS**  
DIRECTION DU THEATRE MUNICIPAL  
DE LA VILLE DE CASABLANCA

La Municipalité de CASABLANCA met au concours la Direction du THEATRE MUNICIPAL pour les saisons 1949-1950 et 1950-1951.

Le Cahier des Charges ainsi que tous les renseignements permettant de prendre part au concours seront fournis sur demande dès maintenant jusqu'au 15 Avril.

Les candidats devront faire parvenir leurs propositions aux Services Municipaux de CASABLANCA sous pli cacheté et recommandé avant le 1<sup>er</sup> Mai 1949 dernier délai.

**THEATRE ANTOINE**  
RENTREE DE  
**PIERRE BRASSEUR**  
**MARIA CASARÈS**  
**JEAN VILAR**

**Le Diable et le Bon Dieu**

PIECES EN UN ACTE DE  
**JEAN-PAUL SARTRE**  
MISE EN SCÈNE DE  
**LOUIS JOUVET**  
DANS LES RÔLES PRINCIPAUX :  
**MARIE-OLIVIER**  
**JEAN TOULOUT**  
**HENRI NASSIET**

- Concours Théâtre de Casablanca, 1949.

- Le Diable et le Bon Dieu, mai 1951.

# CERCLE DU THÉÂTRE

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL  
JEAN VILAR

## CERCLE DU THÉÂTRE Bulletin de Souscription

A retourner : Madame TEZENAS, 29, rue Octave-Feuillet, Paris-XVI<sup>e</sup>  
ou à la librairie LA HUNE, 170, boulevard Saint-Germain, Paris-VI<sup>e</sup>.

Je soussigné \_\_\_\_\_

Adresse : \_\_\_\_\_

déclare m'inscrire comme membre du CERCLE DU THÉÂTRE.

Je verse le montant de ma cotisation par chèque bancaire à l'ordre de  
Madame TEZENAS, 29, rue Octave-Feuillet, Paris-XVI<sup>e</sup>, soit en espèces  
à la librairie LA HUNE, 170, boulevard Saint-Germain, Paris-VI<sup>e</sup>.

Signature : \_\_\_\_\_

- Création du « Cercle du Théâtre », janvier 1950.

Le 13 février 1950

Monsieur,

Je me permets de vous écrire cette lettre en l'absence de Jean Vilar qui fait actuellement une tournée de conférences en Scandinavie. Nous avons créé un cercle du théâtre dont Vilar est le secrétaire général et qui doit lui permettre de monter des pièces qu'il admire et que les directeurs à tort ou à raison, jugent non commerciales. Vous savez comme moi combien il est injuste que Vilar qui est incontestablement le meilleur, se dérobe presque le seul vrai metteur en scène que nous ayons en France à l'heure actuelle n'ait nous son théâtre à Paris.

La première pièce que grâce à ce cercle Vilar pourra monter (il compte en commencer les répétitions dès son retour au début de mars) est ma pièce : « L'Invasion », par la quelle nous avons déjà trouvé une importante partie de la subvention nécessaire. Nous vous serions très reconnaissants si vous vouliez adhérer à ce cercle. Je me permets de vous adresser en même temps que les bulletins du cercle du théâtre, un autre bulletin annonçant la parution de mon livre qui comprendra mes deux pièces et qui doit sortir d'ici un mois. Je pense que, peut-être la lettre que j'écris

m'a écrite au sujet de « L'Invasion » (et qui vous a autorisé à publier) vous intéresserait. Nous vous serions vraiment très reconnaissants si vous vouliez bien faire partie du « cercle du théâtre ». Encore une trentaine d'adhérents et la représentation sera assurée pour ce printemps. En m'excusant de cette façon d'autant plus insolite qu'il s'agit de ma propre pièce, croyez, Monsieur, à l'expression de mes sentiments les plus sincères.

Arthur Adamov

J'espère que ma démarche vous étonnera moins si j'ajoute que « La Mort de Danton » joué à Paris en juillet 48 avait été traduite et adaptée par moi.

Mon cher Adamov,

Si votre visite à Juan-les-Pins ne m'avait pas laissé un si bon souvenir, j'aurais moins de regrets de ne vous avoir point parlé davantage. Mais je n'avais pas encore lu votre pièce et ne pouvais pressentir que j'y prendrais un intérêt si vif. La grande fatigue dont je souffrais alors a retenu la longue lettre que j'aurais voulu vous écrire. Il y a tant à dire sur « L'Invasion » ! Et d'abord sur le sujet même, si subtil, qui semble se cacher dans les replis du dialogue et reste comme en retrait de l'action. Puis sur l'extraordinaire habileté de la mise en valeur de ce sujet. La difficulté est d'emporter l'adhésion du spectateur. Je ne doute point que Jean Vilar n'y parvienne ; il a tout ce qu'il faut pour cela ; à commencer par l'intelligence. A défaut de la représentation et en attendant celle-ci, puisque vous vous décidez à publier d'abord votre texte, je voudrais inviter vos lecteurs à vous accorder toute l'attention que votre pièce mérite. Je l'ai fait lire à nombre d'amis et me suis persuadé que l'admiration la plus vive était celle du plus attentif.

Il importe, à paradosse de faire voir au premier plan une absence, celle du diffuseur dont la pensée domine et subjugue, relie puis divise les acteurs du drame. Il importe de nous persuader, nous les spectateurs, que cette pensée est, pour l'humanité entière, de première importance ; cette œuvre que le diffuseur laisse inachevée, en feuillets épars comme ceux de la Sibylle, dont les amis dévoués s'efforcent diversement de déchiffrer la très peu lisible écriture, qui finalement deviendront la proie d'un souffle qui les éparpille, le jette d'un enfant insouciant. Et c'est là le sujet secret de ce drame : cette active présence posthume, puis, après des tentatives de survie, son progressif puis définitif anéantissement.

En attendant que le grand talent de Jean Vilar puisse imposer « L'Invasion » à la scène, il appartient au lecteur de lui donner assentiment, pour sa satisfaction la plus vive ; celle-même qui fut la mienne : croyez à l'affectionnée plaisir que je prends à vous l'écrire aussi.

André GIDE

Arthur Adamov

5 Passage de la Petite Boucherie 5  
Paris (6<sup>ème</sup>)

- Lettre d'Adamov (adhésion au Cercle, avec un courrier de Gide à propos de « L'Invasion »,)

## **Première Partie**

### Chapitre 5



2  
Monsieur Louis MONTILLET  
Allée de la Châtaigneraie, 13

F - 33170 GRADIGNAN

Louvain-La-Neuve, le 14.11.1990

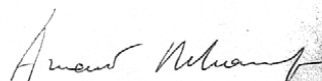
Monsieur,

Répondre à votre courrier avec un an et demi de retard se passe de commentaires.

Le Memento est une publication intégrale des textes, à laquelle j'ai ajouté des annexes constituées de documents corroborant ces textes. Je n'y ai donc opéré aucune coupure, au contraire.

Je pense aussi qu'ANTIGONE de Jean Vilar mériterait une édition, mais j'arrête malheureusement cette année la parution des "Cahiers théâtre Louvain". Je n'y éditais pas, à la vérité, de répertoire en dehors des spectacles présentés par l'Atelier théâtral.

Pardonnez ce retard, et recevez je vous prie, l'expression de mon amitié.



Armand Delcampe

- A propos du Mémento, lettre d'A. Delcampe, 14-11-1990.

## Atelier théâtral de Louvain-la-Neuve

Association sans but lucratif — Ferme de Bloory, place de l'Hocaille, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique  
N° compte bancaire: 088-0870110-47 - Tél. adm. (010) 45.05.00 - Tél. location (010) 45.04.00 de 11 à 18 h. - Fax (010) 45.32.34

## Préface.

J'ai écrit, d'abord malgré moi, puis ~~volontairement~~ sciemment  
cette histoire naïve, avec des pensées naïves, et un style souvent  
naïf. Je me suis fait, je vois, en composant ce que je ne  
peux pas appeler un roman, un entendement d'enfant.  
Ce que j'ai perdu, en tout qu'on dirait, je vois que j'ai  
regagné en valeur humaine. Quand Fabrice est ~~parti~~ <sup>travaille</sup> ~~par~~ <sup>été</sup>  
Stendhal, c'est Stendhal qui était le chef, la tête du  
couple. Quand je suis avec Maurice, ou Marc, quand  
je suis dans leur milieu, c'est Maurice, Marc, ~~qui~~  
~~même~~ qui m'imposent leurs volontés. J'ai été parfois  
un pauvre sentimental entre leurs mains, et comme  
tous les sentimentaux, j'ai <sup>ag. contre moi-même</sup> ~~mal agi~~ <sup>mon style s'en</sup>  
venant, et l'architecture de mon oeuvre.

8 Octobre 37.

Jean Tilar.

Antigone

Personnages

(par ordre d'entrée en scène)

Le Chœur I

Le Chœur II

Antigone.

Xélias, gouverneur d'Antigone.

Lias.

Polynice

Éléide

Jocaste

Créon

Le fantôme de Sphynx

OEdipe

Le catastre de Ménéceé.

L'action se passe à Thèbes.

- Antigone, 1938.



## PERSONNAGES.

(Par ordre d'entrée en scène)

Cinq heures  
Grande-brasse de l'après-midi. Belle fin d'été.  
Deux voyageurs. L'homme porte une valise à la main.  
Léonor. - une femme sans la pleine beauté; maîtresse de Rougecoeur.  
Rougecoeur. - 40 ans. la calèche qui vient d'arriver et est  
Humilis. - 40 ans.  
Lil. ~~prononcer Lio~~ - 20 ans.  
Ninio. - 16 ans. L'adolescent.  
Octave. Grande de boxeur. Type sympathique.  
Un musicien. Il est loin d'être jeune. Sa voix doit-elle être donc  
et séduisante.

LEONOR  
Pourquoi nous séparons?

Quelques indications:  
Répéterai-je encore ce que j'ai dit cent fois?

LEONOR  
L'action se passe, bien entendu, dans le plus beau pays  
du monde.

Décor: ~~la~~ la tenance d'un jardin. Plateforme  
occupée par des sièges de jardin, des canapés d'osier  
etc....

Musique: les interventions musicales ~~sont~~ sont au gré  
du compositeur. Il du compositeur.

Non.

- Dans le plus beau pays du monde, recherches de distributions, (1958-9 ? « Gérard ».) 1960.



# PERSONNAGES.

(Par ordre d'entrée en scène)

Lecoury	Léonor.	<del>_____</del>	c'est la femme. <del>MR. BARRON</del>
Georges	Rougecoeur.	<del>_____</del>	Trente ans environ. Poitrine 35.
Vilar	Humilis.	<del>_____</del>	Trente ans environ. Poitrine 35.
Moni.	Llô.	<del>_____</del>	Il a un peu plus de 20 ans
gasc	Ninio.	<del>_____</del>	Ninio entre 15 et 17 ans.
Daniel	Octave.	<del>_____</del>	Jeune et carrure de boxeur.
	Un musicien.	<del>_____</del>	Je l'aime un peu âgé et très maigre.

— . —

Le théâtre est un jardin.

— . —

~~Il y a un jardin, dans le plus beau pays~~

~~Le théâtre est un jardin.~~

## Premier tableau

1

Personnages. Tchen : "Epaules solides, grosses lèvres. Traits plus mongols que chinois. Pommettes aigües. Nez très enfoncé mais avec une légère arête comme un bec - Homme jeune sans cot, en chandail de belle laine, col roulé certainement!" ~~Il se dresse~~ <sup>(A.M.)</sup>

L'ombre : ~~Il se dresse~~ <sup>Il se dresse</sup> ~~de derrière Tchen, se met derrière d'ombres.~~

1 bis

Description de la plantation scénique :

- un mobilier qui servira <sup>à tous les tableaux</sup> ~~aux tableaux~~ et, ..., avec large ouïe trouée
- un lit d'hôtel de confort moyen. Le lit est surmonté d'un grand moustiquaire en mousseline blanche. On doit deviner net : le dormeur à travers. Un pied émerge de dessous la mousseline. Fenêtre isolée, d'où vient lumière.

1 ter

éclairage : tout sous la pénombre. Seul un pied <sup>qui</sup> émerge de la pleine clarté qui vient d'un projecteur latéral ~~fenêtre suggérée~~.

2

→ L'ombre - Assassinier n'est pas seulement tuer, hélas... (si l'on voit déformée et comme déformée de la nuit; sans recherches d'effets.)

L'assassin Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire?

Frapperait-il au travers? (s'engourdisse lui tordait l'estomac?)

Il connaît sa propre fermeté mais n'est capable en cet instant que d'y songer avec hébété, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombe du plafond

sur le corps moins visible qu'une ombre. De la chair d'homme!

3

Bruits ~~passés~~ ouïs (et en crescendo très rapide) de klaxons et

Sur saut violent de Tchen. Sur place.

Eloignement et fin du bruit des klaxons.

4

L'ombre - Assassinier n'est pas seulement tuer, hélas..

5.

Tchen - Jeu muet : Il sort un poignard dégainé de sa poche de pantalon.

6

L'ombre - Un seul geste et l'homme serait mort. ~~de~~ de tuer n'était rien.

C'était le toucher qui était impossible.

# La Nuit tombée. Antigone Jo.

Jax: Page ?! Elievaux. Maria ? / et M. Calus (une jeune (35 ans) ~~très~~)  
 Rendi Faure ?! Flou ? men stature. GIRARDOT MOREAU ? MAGRE ? MAUDAN ?  
 Type plusieurs dans TAMAR - Lachie Triomphe / sensibilité - ROSY VARTE -  
 WORTNER ?!  
 Inté. Gieret ~~Wortner~~ Noiret. TABARD F. chaumette (C.FI) DENNER. IVERNEL. Bern. Noël.  
 abon. Wortner ? Noiret. TOPART (c'est Poupilais). GRUONAR. J. MARTIN  
 Rigue. J.P. Bernard. Joris ?!!! Jamar ?! FRESSON ? Mollien. BUNARD NOEL - PICCOLI -  
 TABARD. J.F. REMI. TABARD.  
 Rigue. ADM. Seyrig.  
 Spix. Seyrig. Nina ?! Mape ?  
 Lits AVRON ? non, quelle d'un vain "trigol. internat" // Corthay ?! Faggini <sup>car le kachouk</sup> <sup>peut-être</sup> <sup>l'ancien chignon</sup> TABARD.  
 Xilas: Moulinot. Magotti. J.F. REMI. SARTRE. S. Jean. P. Valde  
 carpe J.V. Fresnoy. (Voilà les entes nous cite Ci-donne) - VITOLD.  
 C.I. J. Martin. Laik. J.F. Remi. Demieux. TABARD. La Production.  
 C.II Penman. Hoffu. Schlenker (chant) S. Jean. Pilatto. Mercure ? !  
 Pierre Valde. cf. W. ? !  
La Tili Cayenne, St. P. P.  
 (repetit et finit par la nuit tombée.)

Amuseur, Pomerieues (entis)

Vaucluse.

Despositif: Acquant ?

Cost: Pignon ? <sup>Soulagers ?</sup> Manenier ? Christophe - execution Semaseuils.

Sonites: Drope Massin ? ou Boudes ? Stephane.

Eclairage: Saveron - LINO -

- Antigone, version 1970, La nuit tombe.



## **Première Partie**

### Chapitre 6



Paris 12. 12. 46.

Cher Jean Vilar

Il serait urgent que je vous voie.  
Mais êtes-vous à Paris? J'ai écrit le  
scénario et le dialogue d'un film qui  
sera tourné au printemps dans des  
conditions sérieuses. J'ai pensé à vous  
pour un rôle mais je m'enferme à  
parler.  
Soyez gentil aussitôt par cette lettre  
ou touchera à téléphoner à lettre 46-94  
(Yvonne Zervos) pour me faire un  
Yvonne Zervos et une des principales  
intéressés de notre film avec Roger Desbats.  
Croyez cher Jean Vilar à mon  
amical souvenir.

René Char

40 rue du Bac 7<sup>e</sup>

Lettre autographe de René Char à Jean Vilar



- Dr Pons et J. Vilar.

MINISTÈRE DE LA JEUNESSE  
DES ARTS ET DES LETTRES  
Direction générale des Arts et des Lettres  
Direction des spectacles et de la musique  
Bureau des spectacles  
JS / SP  
ARRÊTÉ

Le ministre de la Jeunesse, des Arts et des Lettres

Vu la loi des Finances des 3 décembre 1946,  
26 mars 1947 et 27 juin 1947 portant fixa-  
tion des crédits applicables aux dépenses du  
budget de la Jeunesse, des Arts et des Lettres  
(exercice 1947, 1<sup>er</sup> semestre et juillet 1947,  
chapitre 546, article 3).

Vu le procès-verbal de la séance tenue par la  
Commission des théâtres parisiens le 9 juin 1947.  
Vu l'arrêté du 4 juillet 1947, attribuant une  
subvention à M. Jean VILAR pour les repré-  
sentations à Avignon de trois pièces, à titre  
d'avance remboursable sur les bénéfices.

ARRÊTÉ. L'arrêté ci-dessous visé est notifié  
comme suit :

Une subvention de cinq cent mille francs  
(500 000) est attribuée à M. Jean Vilar pour les  
représentations des trois pièces suivantes, à titre  
d'avance remboursable sur les bénéfices :

Richard III, de Shakespeare ;  
Histoire de Tobie et de Sara, de M. P. Claudel ;  
La Terrasse de midi, de M. Maurice Clavel.

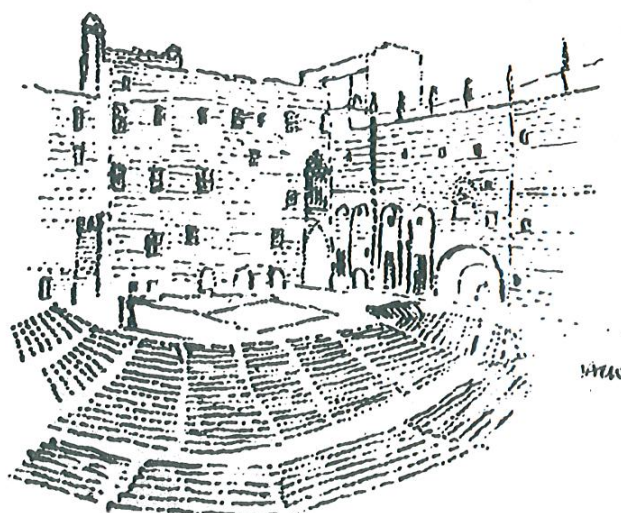
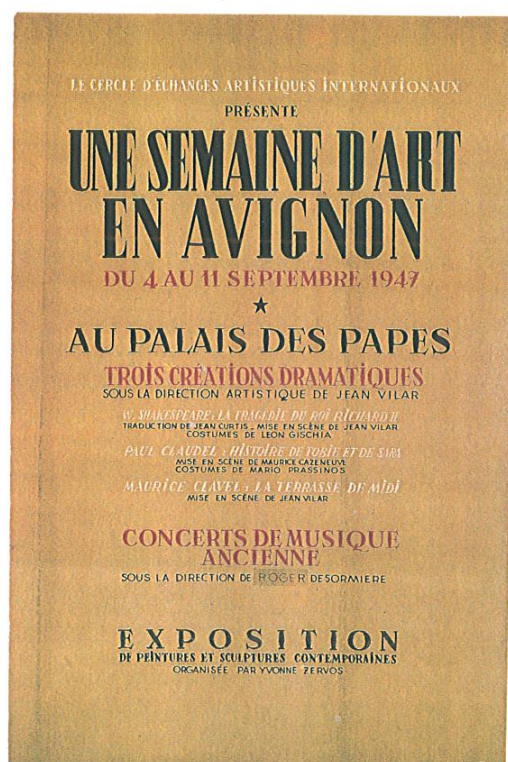
Le reste sans engagement.

Pour ampliation :  
le Sous-directeur des Spectacles  
et de la musique  
Jeanne Laurent.

\* Pierre Bourdan.

Fait à Paris le 7 août 1947.





La cour d'honneur du Palais des Papes. Dessin de Marcel Jacno. © Association Jean Vilar

- Avignon 1947.

- 1954 : affiche et croquis Jacno.



## COMITÉ D'HONNEUR

*Sous le haut patronage de M. le Président de la République*

Président : M. Edouard HERRIOT, Président de l'Assemblée Nationale  
M. DREVON, Préfet de Vaucluse.  
M. JACQUARD, Directeur Général des Arts et Lettres.  
M. le Colonel DUPLISSIER, Commandant la Place.  
M. le Docteur PONS, Maire d'Avignon.  
M. DREVY, Maire de Carpentras.  
M. FARRIGOUT, Maire de Villeneuve-les-Avignon.  
MM. Georges BRUNET, Joseph BROCHIER, Jean CASSOT, Jacques  
CUPPAT, André GIDE, le Professeur MONOD, de l'Académie Française,  
Jean SCHLOSSING, Christian ZERVUS ; Mmes CHARLES-ROUX, Jean GRAY,  
DOUX.

## COMITÉ DE PATRONAGE ET D'ORGANISATION

*Président : DUBOUT DE...*

MM. AUBERT, Président du Syndicat de la Presse, AVOINE, ATERREUX DE AZÉMAR,  
BAYON, Président du S.I. de Villeneuve-les-Avignon, BARON, M. LÉON BAYLE, M.  
EVEN, Président du Comité Général, COCHET, René GRAY, COMPIER, Adjoint aux Beaux-  
Arts, COCHET, Adjoint Départementel, M. GILBERT, M. GOSSENET, DAVOIS,  
Mme DELEU, M. FÉLIX, Président de l'Association des Sociétés d'Avignon, M. de  
FRANCAIS-LEFÈVRE, MM. FRABET, GÉVARD, Directeur des Foyers, Pédagogues,  
FLORENT, Conservateur du Musée Galvet, HERMITE, Président du Tribunal de Commerce,  
LACROIX, Baron Le Roy, Président de l'Institut National des Appellations d'Origine, De  
LONDRE, MAURY, Président du S. I. d'Avignon, Dr MICHEL-BÉNET, M. MONTAUDO, Président  
de la Chambre de Commerce, NOUËL, Dr PARADE, Président de l'Association d'Origine,  
Dr PASQUIER, PERRON, Mme PÉRIEUX, M. PÉRIEUX, Président du Comité de la Foire  
d'Avignon, POIRY, Mme Elizabeth POIRY, M. TESSIER, Président de la Chambre  
Fédérale de Vaucluse, VIAL, Secrétaire Général de la Foire d'Avignon, Jean VIAL,  
VASSIER, VITAND, BOUVIER, SALOMON, VALENTIN, GUERRIER.

## LA SEMAINE D'ART DRAMATIQUE

LES représentations que nous donnons en Avignon du 4 au 10 Septembre inaugurent un cycle d'art dramatique.

Dans les murs de ce Palais, imposant dans la nuit sa quiétude et sa force, nous voudrions pouvoir donner chaque année des spectacles capables de se mesurer, sans trop déchoir, à ces pierres et à leur histoire.

Puisqu'il est vain de proposer un programme sans en justifier par avance les buts, nous nous expliquons : il s'agit d'unir, comme jadis, l'art généreux du théâtre avec le repos et le plaisir de l'homme. Et non plus ce repos crispé que les théâtres clos imposent aux spectateurs de la grande ville, mais celui que la terre, la pierre et le ciel proposent à l'attention de tous dans le concours de fêtes exceptionnelles. Et l'on sait bien que l'art de la scène démentie à chaque fois qu'il échappe aux exigences du cérémonial, que celui-ci soit d'ordre confessionnel ou idéologique.

Ce Palais, ce séjour des Papes français de jadis, est peut-être de tous les lieux du monde le plus apte à nous soutenir en notre engagement.

Pour cette première année la tâche fut lourde.

Cependant, puisque nous avons pu parvenir à cette première manifestation, puisque nous avons rencontré l'aide, et la confiance ; puisqu'il nous est permis de croire que cette œuvre du premier jour ne sera pas unique, ce n'est plus à nous pour cette année qu'appartient la décision et c'est avec une bonne confiance que nous attendons le jugement de tous.

Jean VILAR

- Avignon 1947 : Comités, programme, prêt Philippe.

## LE CERCLE D'ÉCHANGES ARTISTIQUES INTERNATIONAUX

*présente*

### I. TROIS CRÉATIONS D'ART DRAMATIQUE

sous la Direction Artistique de JEAN VILAR

#### LA TRAGÉDIE DU ROI RICHARD II

de WILLIAM SHAKESPEARE

Traduction nouvelle de JEAN CURTIS - Mise en scène de JEAN VILAR

70 costumes de LÉON GISCHIA - Exécutés par ALVETTE SAMAZEUILH et HENRI LEBRUN

Ce drame historique (1399) de SHAKESPEARE sera joué dans la Cour d'Honneur du PALAIS DES PAPES (14<sup>e</sup> siècle)  
les 4, 7 et 10 Septembre

#### L'HISTOIRE DE TOBIE ET DE SARA

de PAUL CLAUDEL

Mise en scène de MAURICE CAZENÈVE - Musique de GASTON LITAIZE

40 costumes de MARIE PRASSINOS - Exécutés par DAGMAR GERARD

L'œuvre dramatique du poète sera représentée dans le jardin du Pape URBAIN-V  
les 5 et 8 Septembre

#### LA TERRASSE DE MIDI

de MAURICE CLAVEL

Mise en scène de JEAN VILAR - Robes de la Maison CARVEN

La deuxième pièce de MAURICE CLAVEL, sera donnée sur la scène italienne du Théâtre d'Avignon

les 6 et 9 Septembre

avec le concours de : (par ordre alphabétique)

Mmes BÉATRICE DUSSANNE (Sociétaire honoraire de la Comédie Française) - GERMAINE MONTERO - SILVIA MONTFORT  
JEANNE MOREAU - LÉONE NOGARÈDE - ANNA PAGLIERI.

MM. ABURBÉ - MICHEL BOUQUET - JACQUES BUTTIN - COUSSONNEAU - ALAIN CUNY - JACQUES HERMENTIER  
J. P. JORIS - PIERRE LAUTREC - ANDRÉ LE BERRÉ - JEAN LEUVRAIS - GILBERT LIPP - ROLAND MALCOMÉ  
JEAN-PAUL MOULINOT - JEAN NEGRONI - BERNARD NOËL - JEAN VILAR - JEAN VIOLETTE.

Assistant à la mise en scène : COUSSONNEAU - Administration : ELISABETH PREVOST

### II. DEUX CONCERTS DE MUSIQUE FRANÇAISE

#### SACRÉE ET PROFANE

DU XIV<sup>e</sup> SIÈCLE À NOS JOURS

sous la Direction de M. ROGER DESORMIÈRE

Orchestre de la Radiodiffusion française (station de Marseille) les 7 et 9 Septembre

B. P. P. 250.000.

Paris 10 4 juillet 1947

au 4 août prochain

Veuillez parer contre cette lettre de change stipulée sans frais

à l'ordre de : M. J. VILAR

la somme de : Dix cent cinquante mille francs

valable en tous lieux

Signature : Jean Vilar

à Paris 14

DOUILLON

SANS FRAIS

(timbre adhésif)

M. Robert PHILIPPE  
3, Rue du Belvédère, 3  
BOULOGNE-SUR-MER

ACCEPTION OU AVAL

Signature : Jean Vilar

à Paris 14

DOUILLON

SANS FRAIS

(timbre adhésif)

# CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

*Sous la Direction de Roger Désormière*

## PREMIER CONCERT

### PREMIÈRE PARTIE

1. Contique à Notre-Dame . . . . . Gauthier de Coincy  
(Voix de femme et 2 violoncelles) (+ 1236)
2. Ballade . . . . . Guillaume de Machaut (+ 1377)
3. Musiciens de la Cour de Bourgogne au XV<sup>ème</sup> siècle  
a) À la Audienche . . . . . Hayne de Ghizeghem  
b) Mon cœur chante joyeusement . . . . . Binchois  
Poèmes de Charles d'Orléans
4. Dançeries de la Renaissance (XVI<sup>ème</sup> siècle)  
Gervais et anonymes
5. Deux pièces anonymes du XVII<sup>ème</sup> siècle (1640-1670)  
(Suites française du manuscrit de Cassel)  
a) LIBERTAS  
b) Les pleurs d'Orphée ayant perdu sa femme  
Flûte, violon, alto et violoncelles
6. Musète de Choisi  
a) Musète de Choisi . . . . . François Couperin  
b) Musète de Taverni . . . . . François Couperin
7. Deux pièces pour les Fêtes du Roi Louis XV qui se jouaient  
à Versailles sur le Grand Canal.  
a) Muzette . . . . . Michel de Lalande  
b) Fanfare en écho . . . . . Michel de Lalande

### ENTRACTE

### DEUXIÈME PARTIE

1. Deuxième Symphonie pour petit orchestre. . . . . Darius Milhaud  
a) PASTORALE - I Joyeux - II Caluse - III Joyeux  
b) Catalogue de fleurs . . . . . Darius Milhaud  
Troisième Symphonie pour petit orchestre . . . . . Darius Milhaud  
SERENADE : I Vivement - II Caluse - III Rondement.
2. a) Mouvements perpétuels . . . . . Francis Poulenc  
b) Bestiaire . . . . . Francis Poulenc
3. Sérénade . . . . . Jean Françaix

## DEUXIÈME CONCERT

### PREMIÈRE PARTIE

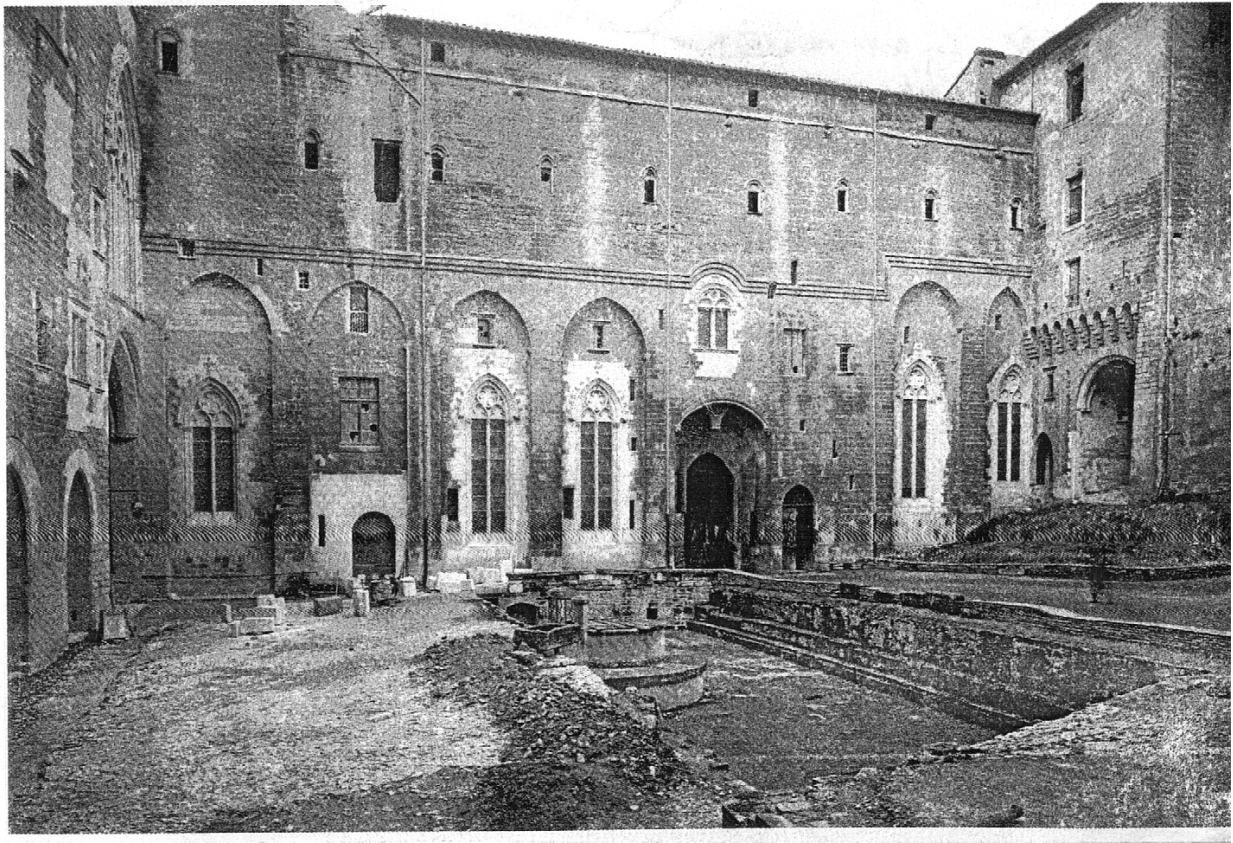
1. a) Chanson de croisade . . . . . Thibaud de Champagne  
b) Ballade provençale . . . . . (Vers 1239)  
Chanson de Troubadour du début du  
XIII<sup>ème</sup> siècle  
c) Estampie - Danse du moyen âge  
XIII<sup>ème</sup> et XIV<sup>ème</sup> siècle
2. Impudenter circuiui . . . . . Philippe de Vitry  
Motet du manuscrit du Trésor d'Apt.  
XIV<sup>ème</sup> siècle
3. L'Europe galante airs de Ballet. . . . . Campra (1660-1744)  
a) Marches des Masques  
b) Airs à danser  
c) Airs pour les Espagnols  
d) Fosse-pied  
e) Forlane  
f) Rondeau  
g) Air de Don Pedro
4. Suite de Symphonies . . . . . Jean-Joseph Mauret  
I Rondeau (1682-1738)  
II Gracieusement  
III Allègre  
IV Guay

### ENTRACTE

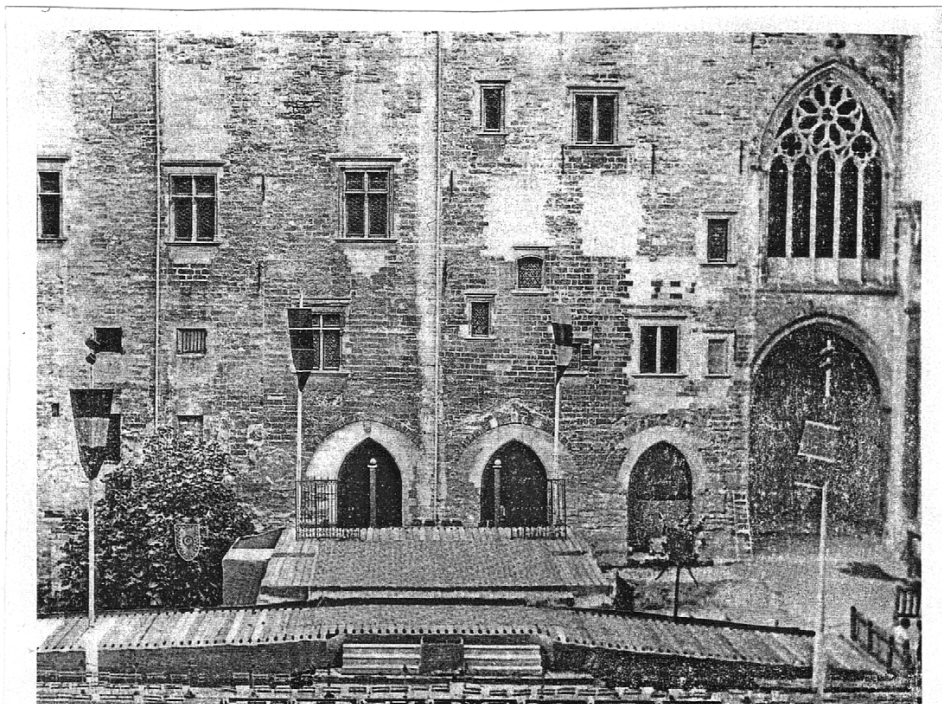
### DEUXIÈME PARTIE

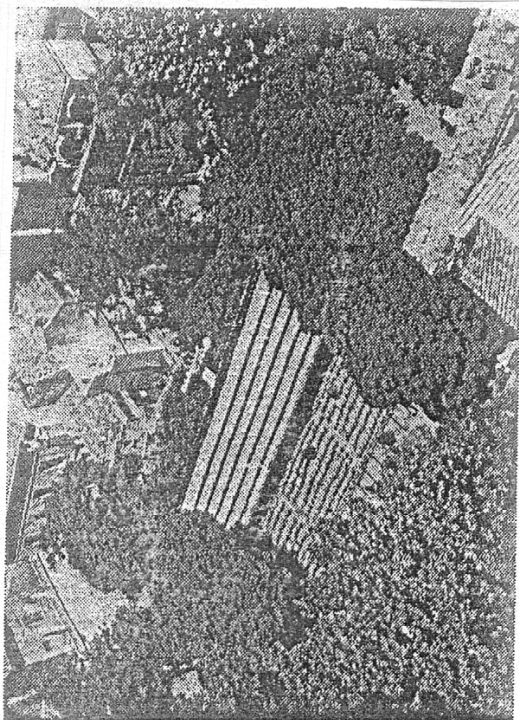
1. Deux suites pour petit orchestre . . . . . Stravinsky  
Première suite I Andante  
II Napolitana  
III Espanola  
IV Balalaika  
Deuxième suite I Marche  
II Valse  
III Polka  
IV Galop
2. La vrayante d'après Nostradamus. . . . . Henri Sauguet
3. Le Carnaval d'Aix . . . . . Darius Milhaud.  
Fantaisie pour piano et orchestre  
d'après SALADE

- 1947 ; programmes concerts.

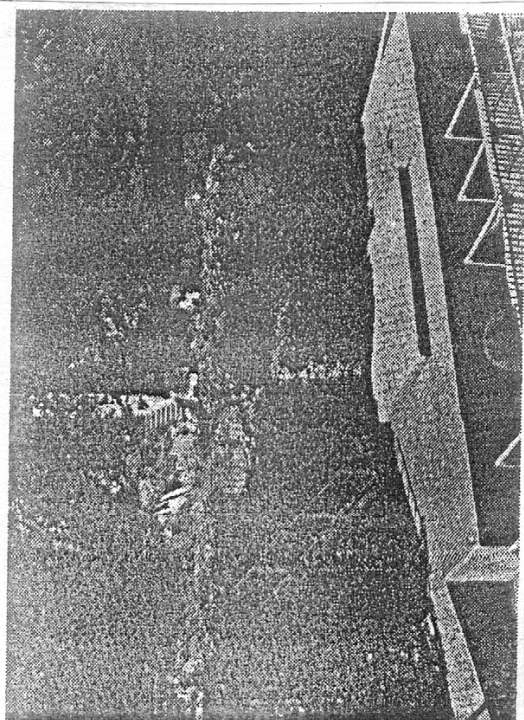


- La Cour d'Honneur : état initial et premier plateau.





— Aménagement du Verger : salle et scène.



# CERCLE D'ÉCHANGES ARTISTIQUES INTERNATIONAUX

15 AVENUE MONTAIGNE - BAL 29-64  
ELY 06-55

PARIS VIII, le 11 Mai

19 51

*à traverser*  
*C'est à cette date que pour la première fois*  
*des spectacles de la Comédie de Paris (1951-52)*  
*ont été mis en scène par le Cercle*  
*au profit de la Calandria.*

Monsieur Jean VILAR  
Théâtre Antoine  
PARIS

*Il ne s'agit pas de la Comédie de Paris*  
*mais de la Calandria.*

## FESTIVAL AVIGNON 1951

Projet d'horaires des spectacles :

Hu.	Dimanche 15 Juillet	- Le Prince de Hombourg	
Cal.	Lundi 16	- Roldane	Représentation la Calandria (Dandin) & Répétition
Cal.	Mardi 17	- La Calandria	Représentation
Hu.	Mercredi 18	- La Calandria	
Cal.	Jeudi 19	- Le Prince de Hombourg	
	Vendredi 20	- La Calandria	
	Samedi 21	- Le Cid	
	Dimanche 22	- Le Prince de Hombourg (VAISON)	Calandria (Ad. G. G.)
	Lundi 23	- La Calandria	Montage
	Mardi 24	- Le Prince de Hombourg	Cal.
	Mercredi 25	- La Calandria	Calandria

*N.B.*

Ce programme a été établi en tenant compte que le CID ne devait être joué que deux fois.

*Ensemble Calandria - artistes et régisseurs ne produisant pas cette pièce.*

- Avignon 1951 : programmation. (Annotations Vilar.)

## FESTIVAL D'ART DRAMATIQUE 1952

sous le Haut Patronage de

Monsieur le Ministre des Affaires Etrangères  
Monsieur le Ministre de l'Education Nationale  
Monsieur le Commissaire Général au Tourisme

sous la Présidence d'Honneur de

M. le Préfet de Vaucluse  
M. le Colonel, Commandant de la Place  
M. le Président du Conseil Général  
M. le Maire d'Avignon

## COMITÉ D'ORGANISATION DU FESTIVAL

Président : Docteur BEC  
Commissaire général : René FAVIER  
Trésorier : Raoul BARJAVEL

Commissaires à l'organisation : Georges AMOYEL, Gaston MARCY, Joseph PERRIER  
Délégués : Mmes BARBIER, BARRE, DELAYE ; MM. CHAIN, CRUMIÈRE, DAVOUST, FABRE, GAGON, HEER, NOGUES, ORTAL, PAILHERET, RENAUD, VISSOUZE, Docteur MOREAU, Chrystel d'ORNHJELM, secrétaire générale du Cercle d'Echanges Artistiques Internationaux



Administrateur général : Jean ROUVET  
Secrétaire général : Claude PLANSON  
Régisseur général : René BESSON  
Régisseur de la Musique : Maurice JARRE  
Régisseur-Constructeur : Camille DEMANGEAT  
Régisseur-Prospecteur : Maurice COUSSONNEAU  
Régisseur-Électricien : Pierre SAVERON

Les costumes de LÉON GISCHIA ont été exécutés par Alyette SAMAZEUILH et Henri LEBRUN  
Installation électrique de la Maison SAQUET, à Avignon  
Accompagnements pyrotechniques des Etablissements RUGGIERI, artificiers

- Avignon 1952.

10 Dec. 47.

Cher Antoine.

La lettre du 24 nov, je ne l'ai reçue que ce matin.

Je suis bien que le remboursement de la somme due est une chose importante pour toi et que toutes les explications de l'importance pour moi de le faire ne te satisfieront pas.

Je suis entre le seul débiteur de cet argent vis à vis de toi. Après enfin s'en être bien que tu ne sois pas de ce que je t'affirme: la municipalité d'Avignon a volé de l'octobre une subvention de 700.000 francs. Elle avait volé avant le représentants, une première subvention de 300.000. Vis à vis, en l'autre ne doit encore passer ces à pour à Paris. Les retards en, sociales m'ont mis dans une position extrêmement gênante vis à vis de ces deux fournisseurs et plus encore vis à vis de toi.

(Avec la recette proprement dite, nous avons payé comme d'habitude, et la les petits fournisseurs.) Ce qui va te du l'est vis à vis de toi, de Philippe (250.000), du Cercle d'Echanges.)

Personnellement, j'ai touché seulement à 1/4 de mon contrat personnel.

Des recettes de ces subventions, tu seras réglé.

Cette réponse t'arrive par la poste. Il paraît que je devrais qu'une lettre à ta demande me sera plus que tu ne pourras passer.

Comme je ne tiens pas à perdre mes amis, c'est bien la dernière fois que je me ferai avances de l'argent pour une

affaire théâtrale. Je ne voudrais pas perdre un de mes derniers amis d'enfance.

Il n'y a personnellement aucune dette d'avance.

Ce que je gagne sert strictement à faire vivre la famille.

Je te jure que nous ne vivons pas comme des bêtes.

Je vais soumettre cette épigramme à la lettre au Cercle d'Echanges, qui s'occupe en l'absence d'Elizabeth, de tout ce qui concerne les finances d'Avignon. Si tu en as le moyen, je vais leur demander de t'envoyer, sous tout une ~~protection~~ de la somme que j'ai t'est due.

Tout va bien,

Je t'embrasse.

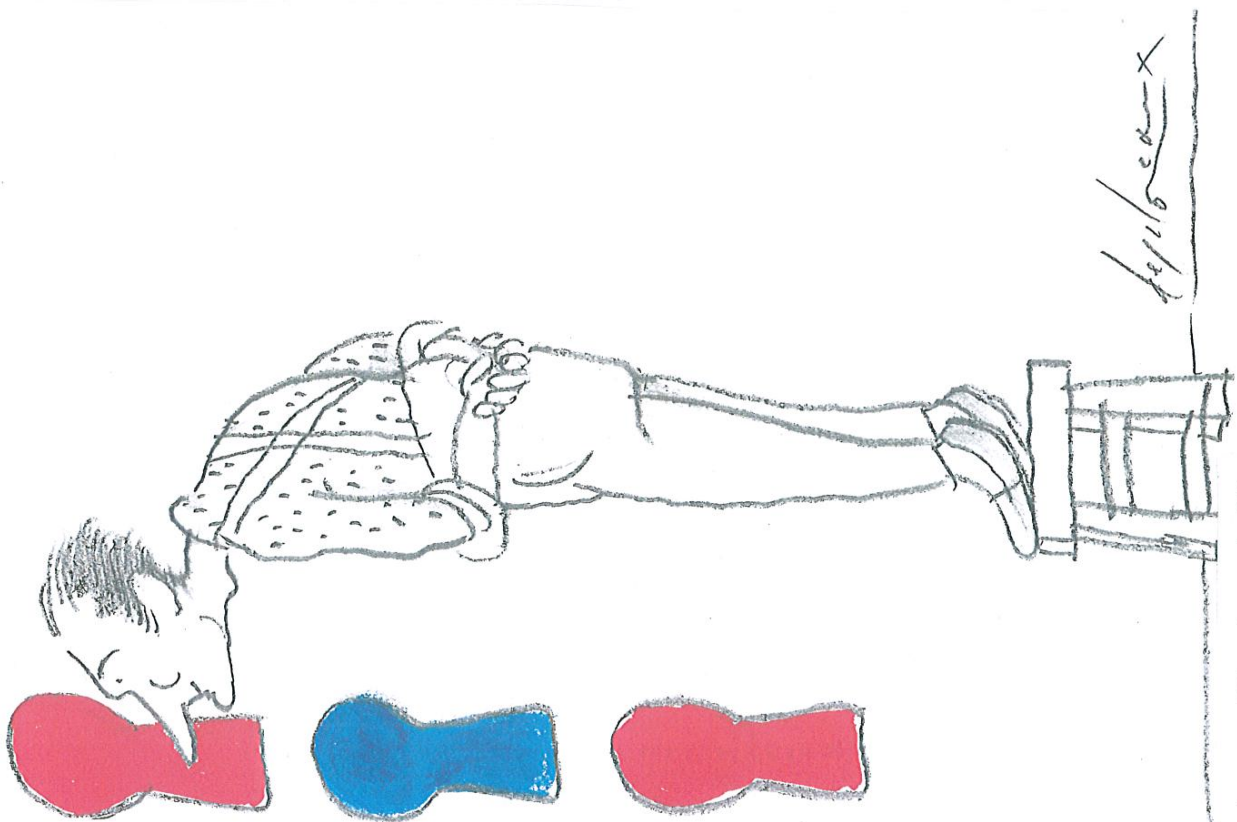
- Lettre Vilar à di Rosa, 10-12-1947. (Prêt Avignon.)



Décembre 47

Cher Jean  
 Je vois bien que tu es malheureux de ne  
 pouvoir me rejoindre rapidement, aussi bien je regrette  
 de t'avoir envoyé cette lettre un peu méchante (tu sais  
 bien que c'est par ma manière) qui a pu encore augmenter  
 ton malaise. Je tiens donc aucun compte de ce que  
 j'ai écrit, tu es devenu de parfait grand et en amour  
 (espèce qui a son droit) et moi je m'arrêterai comme  
 je pourrai. Laisse de beaux fils de fin d'année avec ta  
 famille, et crois moi affectueusement ton vieil A

- Réponse de di Rosa, décembre 1947.



- J.P. Desclozeaux : Vilar observe la C.H.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE  
MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE  
SOUS-SECRETARIAT D'ÉTAT  
A LA  
JEUNESSE ET AUX SPORTS  
Les Intérêts nationaux  
et les Démocratiques

1 MAI 1949

Cher Monsieur,

Je vous prie de bien en retenir pour  
vous communiquer les noms de personnes  
susceptibles de faire une saine propa-  
gande pour votre quinzaine d'Afrique.  
Ce sont :

- Henri CHAUVIN 7 Rue Lafon  
Marseille - ("Le Compagnon de l'Homme",  
jeune et intelligente action démocratique  
à Marseille depuis 1 an : Dato,  
Savard...), l'adhésion fidèle de  
1500 personnes.
- M. le Directeur Ecole normale d'Enseigne-  
ment Aix en Provence

- M. le Directeur de l'Ecole normale  
d'Enseignement Privé (Ardèche)
- M. le Directeur de l'Ecole normale  
d'Enseignement Supérieur (B. Hérault)

Ils leur ont fait à tous un petit mot  
personnel pour leur dire l'effort, en  
l'honneur de l'expérience.

Il m'a fait vos remerciements pour  
ce geste, par vos yeux, les vôtres, l'autre  
jour donner à nos stagiaires - je suis  
sûr à moi à la grande satisfaction de  
tous contacts.

En vous amant de nos très bons sentiments

Jean Rouvet

Jean ROUVET  
4, Place de la Porte de Bagnolet  
PARIS-XX

Je pourrais vous en faire encore  
d'autres, mais je ne peux pas vous en faire  
plus d'Afrique (ce petit mot personnel)  
à la fois de la fois de la fois de la fois.

- Courrier Rouvet à Vilar, 1-5-1949.



- La C.H. 1949. ( Le Cid, J.P. Jorris.)

# SUBVENTIONS 1949

CONSEIL GENERAL	500 000 frs
MUNICIPALITE (Voté le 23.03)	2 000 000 frs
ARTS & LETTRES (Arrêté du 18.05 Ordonnances 1.06)	750 000 frs
TOURISME (Annoncé le 28.04)	250 000 frs
	3 500 000 frs

# RECETTES BRUTES 1949

LE CID	
19	252 475
24	292 700
27	305 230
29	318 935

RICHARD	
23	378 655
26	438 110

OEDIPES - PASIPHAE	
21	260 010
25	208 806
28	285 790

2 746 345

# PRIX DES PLACES

COUR	VERGER
700	Réservée
500	500
400	400
300	300
250	200
150	

Pour abonnement aux 3 représentations, 10% de réduction.

(Droits d'auteurs et taxes à déduire)

# CERCLE D'ECHANGES ARTISTIQUES INTERNATIONAUX

W. MONTAIGNE - BAL 29-64  
ELY 06-55

PARIS VIII, le 29 Juin 1949

Monsieur DI ROSA

Monsieur,

Nous vous prions de bien vouloir trouver ci-joint un chèque No. 1,395,237, sur le Crédit Commercial de France, de Fr. 50.000.- (CINQUANTE MILLE FRANCS) de la part de M. Jean VILAR.

Veuillez croire, Monsieur, à l'assurance de nos sentiments très distingués.

La Comptable :

*J. Bassez*

# RESULTATS

A la fin du Festival, les recettes sont supérieures aux prévisions.

- Subventions et recettes	6 207 254 frs
- Dépenses	5 414 568 frs

Soit un bénéfice de 792 686 frs

Ce qui permet de rembourser au C.E.A.I. les dettes de 1947 et 1948 qui sont encore de 345 661 frs (cf. Bilan, non daté).

Dans le dossier "Comptabilité 1949", on trouve des budgets prévisionnels des états de comptes successifs, des contrats (pas tous).

La Compagnie ne reçoit pas de défraiement (hôtels et restaurants sont réglés directement par le Festival qui paie également les voyages).

CACHETS : Jean VILAR reçoit	400 000 frs
Henri ROLLAN	160 000 frs
Germaine MONTERO	130 000 frs

Les autres touchent entre 20 et 50 000 frs.

Pierre SAVERON remplace en cours de préparation Edouard ENNER, prévu au Budget. Il est pour la première fois, chargé de l'éclairage du Festival

Elisabeth PREVOST (dénommée "La Direction"), reçoit 130 000 frs, plus remboursement de frais.

Elle est assistée de BAYLE, Administrateur : 50 000 frs

(Elisabeth PREVOST assure des tournées à l'Etranger et est souvent en voyage. Elle est alors remplacée par Sabine BERRITZ).

Pour la première fois, le Festival paie les charges sociales sur les cachets.

# ROLE DU C.E.A.I.

Le C.E.A.I. présente le Festival avec le Comité de la Semaine.

Tout au long de l'année, il négocie avec le Comité, fait les avances d'argent à valoir sur les subventions non encaissées.

Ses frais matériels lui sont remboursés, mais pas les frais de personnel.

3. Rue du Belvédère  
Boulogne s. Seine

le 3 Juin 1949

Monsieur Jean V I L A R

4 rue Antoine Chantoin  
P. R I S.

Mon cher ami,

Au courrier ce matin, je reçois du Cercle des Echanges Artistiques Internationaux, chèque barre N° 1.395.235, sur le Crédit Commercial de France de:

50.000 Francs

Ceci en règlement du montant que j'avais avancé pour la création de la première semaine théâtrale d'Avignon en Juillet 1947.

Je m'empresse donc, ainsi que vous me l'avez demandé, de vous retourner la traite que vous m'aviez acceptée à cette même date.

Je dois dire qu'en regard de tous les efforts que vous avez dépensés sans compter, j'ai été heureux de contribuer pour une faible part, de la mise en œuvre et de la réussite de ces spectacles que vous savez animer et diriger avec tant de talent.

J'espère avoir bientôt le plaisir de vous voir et vous exprime encore ici, toute l'admiration que j'éprouve pour votre personnalité et l'estime en laquelle je vous tiens.

Je vous prie de croire mon cher ami, à l'expression de mes sentiments très cordiaux.

*R. Philippe*  
Robert PHILIPPE

- Avignon 1949 : finances et remboursements.



Copie

DE LA SEMAINE D'ART  
D'AVIGNON

est à jour la dernière...  
est à jour avec la dernière...  
Amis -  
Le 21 mai 1949

Madame C. d'ORNHJELM  
Secrétaire Générale du  
CERCLE D'ECHANGES ARTISTIQUES INTERNATIONAUX  
15, Avenue Montaigne  
P.A.R.I.S. - VII<sup>e</sup>

Chère Madame,  
J'ai regretté de n'avoir pu vous joindre au téléphone,  
ce qui m'aurait permis de vous informer de la réunion du COMITE  
qui s'est tenue au retour du Docteur REC.

Lecture a été donnée de votre correspondance et du pro-  
jet de Budget prévisionnel.

Après avoir pris connaissance de ces différents docu-  
ments, y compris la conférence de presse de Monsieur Jean VILAR  
et devant les réactions enregistrées dans la presse et le public  
régional, le Comité a estimé devoir poser certaines règles au dé-  
roulement de la Semaine d'Art 1949.

Il a été en outre décidé que trois membres réguliè-  
rement mandatés par le COMITE iraient s'entretenir avec vous-même,  
les représentants accrédités du Cercle, des BEAUX-ARTS et M.  
Jean VILAR, des conditions dans lesquelles devaient et pouvaient  
se dérouler les Festivités de cette année.

D'ores et déjà, je pense devoir vous souligner que le  
COMITE estime :

1. que "c'est une folie" que d'espérer une recette nette  
globale de 3.500.000 frs. dans les conjonctures actuel-  
les.
2. que le fait d'aller donner RICHARD II, à NICE fait per-  
dre au Festival son caractère d'originalité et ne peut  
que priver des représentations du PALAIS DES PAPES de  
la venue des quelques nîçois qui auraient le désir de  
faire le voyage.
3. que le programme apparaît comme nettement insuffisant.  
La reprise de RICHARD pour la deuxième fois consécutive  
est fort mal accueillie et le CID, malgré tout le renou-  
veau et le faste qui peuvent être apportés à la mise en  
scène, s'éloigne de la doctrine propre à la SEMAINE D'ART  
et ne peut constituer un spectacle suffisamment étoffé  
pour remplir toute une soirée.

et comme l'écrit si justement un membre influent du Comité,  
qui vient d'ailleurs d'adresser sa démission : "viendrait-on de  
BUENOS-AIRES - NEW-YORK - PARIS - LYON, ou simplement de VALREAS,  
pour assister à cette représentation ?"

Par ailleurs, si nous sommes d'accord qu'il est tou-  
jours convenable de prévoir des dépenses maximum dans un budget  
prévisionnel, le chapitre des costumes nous paraît une fois de  
plus exagérément gonflé, en pensant qu'il ne peut représenter  
que quelques créations assez limitées.

Enfin, le Comité se montre surpris de la teneur de vo-  
tre lettre qui remet en cause le mode de financement, alors que  
vous aviez bien précisé que, sous réserve de l'assentiment du  
Trésorier du CERCLE, ce dernier prendrait la responsabilité du  
solde déficitaire éventuel.

et en tout cas ne comprend pas, ainsi que vous l'écrivez  
"que la réponse de la Municipalité conditionne le choix du  
mode de financement" ?  
quid d'une réponse négative ?

En conclusion la mission de la délégation tend aux  
résultats suivants :

- A. OBTENIR UN CHANGEMENT DE PROGRAMME, ET LIMITER LA DUREE DES  
REPRESENTATIONS.
- B. CONVENIR D'UNE LIMITATION DES DEPENSES PREVISIONNELLES A  
5 (cinq) MILLIONS - 5 MILLIONS 5 CENT MILLE FRs MAXIMUM -  
QUEL QUE SOIT LE MODE DE FINANCEMENT RETENU.
- C. PASSER TOUTS COMPROMIS ET PRENDRE TOUTES DISPOSITIONS POUR  
"RECONSIDERER" LA SEMAINE 1949 - SI DES ACCORDS CONVENABLES  
NE POUVAIENT ETRE ARRÊTES EN CE QUI CONCERNE LES PARAGRAPHES A  
ET B CI-DESSUS.

A cet effet, je vous confirme que les membres du  
COMITE, vous demandent d'organiser une réunion, pour le samedi  
28 mai à dix heures au CERCLE par exemple ou tout autre lieu à  
votre convenance, ou à celle des personnes intéressées à la  
discussion.

Je serai moi-même à PARIS, le vendredi 27.

Veuillez agréer, chère Madame, l'expression de mes  
sentiments les meilleurs.

René FAVIER.

NOUVEAU CHANTIN XIV

non envoyé,  
par conseil de Ch.

Dimanche 29 Mai 1949,

Mes chers amis,

Les réserves et les critiques que vous  
avez formulées par l'intermédiaire de vos  
représentants au cours de l'entrevue à Paris  
hier (le samedi 28) eussent été essentielles il y a  
dix à douze semaines en ce qui concerne  
le programme.

M'étant parvenu pour la 1<sup>ère</sup> fois, par  
lettre du 21 Mai, j'ai ce gros reproche  
à vous faire : ces réserves et ces critiques  
arrivent trop tard.

D'autre part, cette lettre du 21  
Mai, suivie de l'entrevue du 28 Mai, celles-  
ci me des incertitudes de tous ordres  
depuis le 1<sup>er</sup> Février 1949 éclaircissent d'un  
jour trop vif des incertitudes d'organisation.

L'Année bien, si nous ne pouvons pas  
semaines de la 1<sup>ère</sup> représentation et si  
des engagements n'avaient pas été pris,  
je demanderais à Monsieur le Maire et  
à Monsieur le Président du Conseil  
Général l'autorisation de me retirer.

De moi-même, je vous prie de leur  
transmettre des excuses pour la décision  
suivante : ma démission de directeur  
artistique du Festival Dramatique  
d'Avignon pour la quatrième année.

Croyez, je vous prie, en mon attachement  
pour votre œuvre.

Tout

Jean Vilar.

Vilar, lettre de démission, 29-5-1949. (non envoyée.)



1952 Lorenzaccio - Arignon.

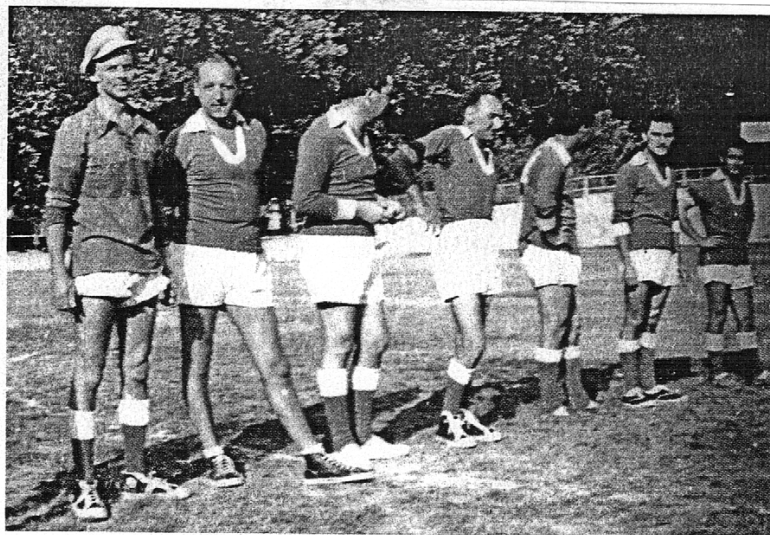
ci-contre : les coulisses.

( J. Moreau . M. Melinand . F. Spira .  
M. chaumette. )

ci-dessous : l'atelier des  
costumières.

( Varda - C/o Enquer'and. )





Arignon 1952 : l'équipe de foot. ball TNP.



Arignon 1952 : répétition à la C. H. de Lorenzaccio.

(Varda c/o Engueiand)





- Avignon 1953.      - Le pâtre du Verger.



- La récréation. (Sorano, Wilson, Darras, Vilar.)

AVIGNON, le 15 Juillet 1953

DIRECTION

Monsieur BSC  
49, rue Portail Magnan  
AVIGNON

Mon cher Président,

Voici que va s'ouvrir "notre" 7ème Festival.

Depuis 7 ans, nous avons travaillé ensemble : cela crée une affection.

Nous nous souvenons du séminaire dans lequel a commencé cette aventure. Pourtant nous avons apporté pièce après pièce, création après création ...

1952 a vu un fait nouveau : on joit d'être nommé à la direction du T.N.P. et de pouvoir vous apporter le concours d'une équipe cohérente. Une Compagnie mieux entraînée à jouer ensemble, une organisation plus rationnelle, des techniciens mieux avertis. Et le côté "plateau" reconnaissable, à largement bénéficié de cela : jeu, costumes, dispositif scénique, éclairage ...

Même la salle qui, elle-même malgré les suggestions précises de plusieurs techniciens de notre équipe - est restée telle, à la hauteur du dossier des fauteuils près. Ce que nous venons de réaliser à l'Abbaye du Bec-Hellouin, pour 3 représentations, et en dépensant 4500.000 frs (une excellente salle en gradins, capable de recevoir 2.500 spectateurs, n'a pu être faite ici après 7 années par un Comité qui dispose de près du tiers des ressources totales du Festival.

Ajoutons à cela que la subvention de la municipalité vient d'être ramené de 2.800.000 frs à 2.000.000 en un temps où une ville sinistrée de Normandie attribue à son jeune Festival annuel plusieurs dizaines de millions.

Le Festival d'Avignon représente dans les conjonctures présentes, un mois complet de l'activité de toute l'équipe du Théâtre National Populaire.

Vous comprendrez au fond de vous-même mon cher Président, la décision que je prends avec regret de renoncer dorénavant à ce grand honneur du Festival d'Avignon,

et me conservez, je pense, votre amitié.

- Vilar, lettre de démission, 15-7-1953.

## Le texte de la résolution

« Les personnalités et groupements soussignés, après avoir confronté leurs points de vue sur le Festival d'Art Dramatique d'Avignon et le conflit qui oppose son directeur Jean Vilar, au Comité local, ont unanimement décidé de soumettre à l'attention du maire d'Avignon leurs conclusions découvant de l'examen impartial du problème.

Problème dont la gravité met en jeu les intérêts artistiques et matériels de la ville, étant donné l'importance prise par le Festival d'Avignon, et sa portée nationale et internationale.

La crise actuelle semble avoir abouti à une impasse : Jean Vilar, d'une part ayant envoyé sa démission au Comité, et le Comité, d'autre part, déclarant par la voix de son secrétaire général : « Si vous jugez opportun de reprendre les contacts avec M. Jean Vilar, le bureau vous demanderait de le remplacer. Aucun de ses membres n'est qualifié pour engager avec lui de nouveaux pourparlers » (compte rendu de la réunion au Comité paru dans la presse régionale, en date du 19 décembre 1953).

Tout en louant l'œuvre accomplie par le Comité durant sept années de collaboration avec Jean Vilar, nous ne pouvons que constater que les Festival d'Art Dramatique fait maintenant partie du patrimoine public avignonnais. Que l'intérêt public prime les querelles privées dont nul ne sait, ni ne désirent connaître le détail.

« Que, dans la polémique engagée, l'on semble perdre de vue que Vilar, créateur et animateur triomphal du Festival, lui a imprimé sa marque, qu'il a imprimé au Palais des Papes une expression d'art dramatique basé sur

ses théories propres, réalise une conception nouvelle de la mise en scène (à telle enseigne que les spécialistes parlent mondialement de « L'école d'Avignon »), et éienne notre ville au rang de capitale du Théâtre.

« Que Vilar, qui a fait ainsi du Festival d'Avignon le premier Festival de France, en est l'âme irremplaçable. Que la cour d'honneur du Palais des Papes et Jean Vilar sont désormais indissolublement liés dans l'esprit du public qui les tient pour indispensables l'un à l'autre.

« C'est pourquoi la population qui en a pris conscience peut-être justement à la lumière des difficultés présentes, veut conserver son Festival et réclame le retour de Jean Vilar. La démarche collective exprimée par cette lettre en apporte la preuve.

« En conséquence, nous demandons :

« A la municipalité, arbitre qualifié pour parler au nom de tous, puisque, aussi bien, la subvention accordée au Festival grève le budget commun ; de rétablir le contact sans tarder avec Jean Vilar. Et de régler avec lui, directement, les modalités administratives et financières de sa participation au Festival 1954, en lui donnant tous apaisements quant à sa liberté d'action sur le plan artistique, et toutes garanties quant aux conditions de travail nécessaires pour mener sa tâche à bien.

« Au Comité : de se réserver, en lui donnant le maximum d'extension, le plan des relations extérieures. Les problèmes d'accueil, d'hébergement, de publicité, de festivités complémentaires (drei : toutes les activités annexes qu'il englobe), partissant, en eux-mêmes, requérir déjà beaucoup de

l'efficacité et du dévouement de gens dont on reconnaît volontiers qu'ils ont su se montrer actifs, dévoués, efficaces, pour donner l'essor à une manifestation dont l'ampleur, à présent, dépasse peut-être les possibilités de simples particuliers.

« A Jean Vilar, enfin : de mettre de côté toutes considérations purement personnelles, et de reprendre la question sur ces bases nouvelles, pour accéder aux instances de la population avignonnaise, en acceptant de revenir sur sa démission ».

- Texte de la résolution en faveur de Vilar, Avignon février 1954.

Paris, le 10 août 1951

Direction  
de l'Éducation  
Bureau

~~Confidentiel~~

Mon cher Vilar,

Il vous a été remis le texte qui  
a été soumis au Ministre.

J'ai reçu  
Albertus hier et je lui ai mis au  
courant sans citer votre nom. Il  
accepte de collaborer à la nouvelle  
formule dans les conditions minutées  
que nous avons prévues. C'est une  
très bonne chose. Ses puissants amis ne  
seront pas des ennemis pour vous et  
sa collaboration permettra d'exploiter  
la salle dans les meilleures conditions.  
Si vous désirez voir  
apporter des modifications au cahier

- Lettre de J. Laurent à Vilar, 10-8-1951.

des charges nous en reparlerons. Un  
arrêté rectificatif pourrait intervenir.

J'ai vu mercredi deux théâtres  
équipés : l'un à Suresnes et l'autre  
à Champigny. Le premier comporte deux  
salles, des locaux de répétition, des pièces  
réservées à des organismes culturels. Il  
pourrait devenir pour nous un foyer de travail.  
Vous pourriez même y donner des généralistes  
Gourel en accompagnant. Il vous donne son avis.

Si le ministère accepte  
notre proposition, comme je l'espère, je  
vous prie d'en faire part par télégramme et d'en donner  
la suite.

A bientôt  
Bien cordialement

Laurent

Paris, ce 26 août 1951,

Mon cher Vilar,

Demain je vous adresserai votre cahier des charges. Mais j'attends en ce cahier et plusieurs dimanche, à vous dire combien je suis sûre de votre succès... à travers mille embûches naturellement!

J'envoie à l'éditorial une lettre tout je vous envoie une copie. J'interviendrai également auprès de la direction de l'architecture pour essayer d'obtenir des locaux éclairés normalement. Je donnerai, d'autre part, des instructions à Chabaud pour qu'il se fasse montrer en présence de Planson les fameuses pièces clandestines.

Je prendrai peut-être contact avec le syndicat des machinistes et des électriciens. Malheureusement Pion, le secrétaire général, qui a une autorité incontestable est actuellement absent. Son second est honnête, compétent mais sans rayonnement.

Surtout ne vous inquiétez pas. Profitez de ces deux semaines pour accumuler les réserves d'énergie dont vous aurez besoin au cours de cette saison qui sera une grande aventure.

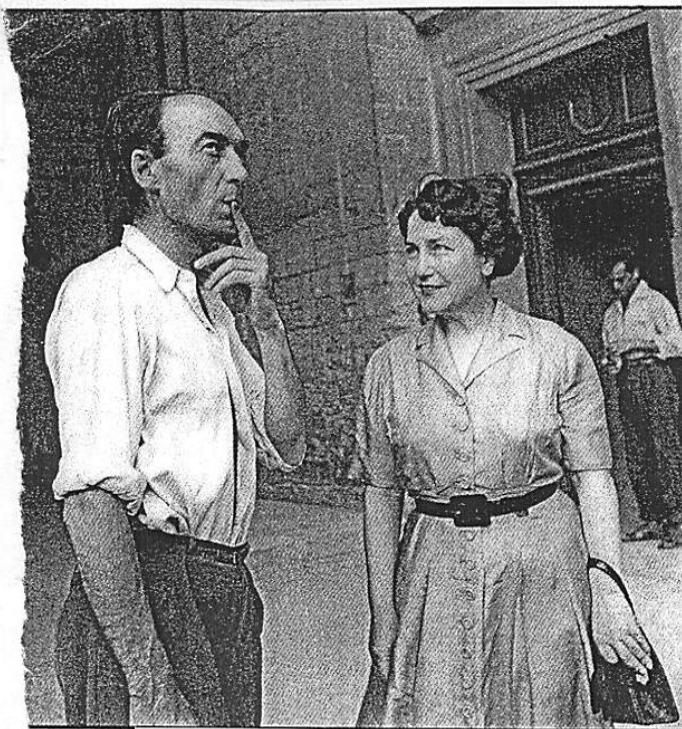
Vous recevrez copie de toute la correspondance officielle relative au T.N.P. Quand vous n'aurez pas de nouvelles c'est que tout ira bien. En cas d'urgence vous recevrez aussi le papier jaune des télégrammes officiels.

Demain je convoquerai Martha Harlin et Demangeat. Je leur dirai ce que pensait Louis Jouvet de votre promotion qu'il considérait comme une "bonne nouvelle pour le théâtre". Je les laisserai ensuite réfléchir et j'espère qu'ils finiront par vous donner une réponse favorable.

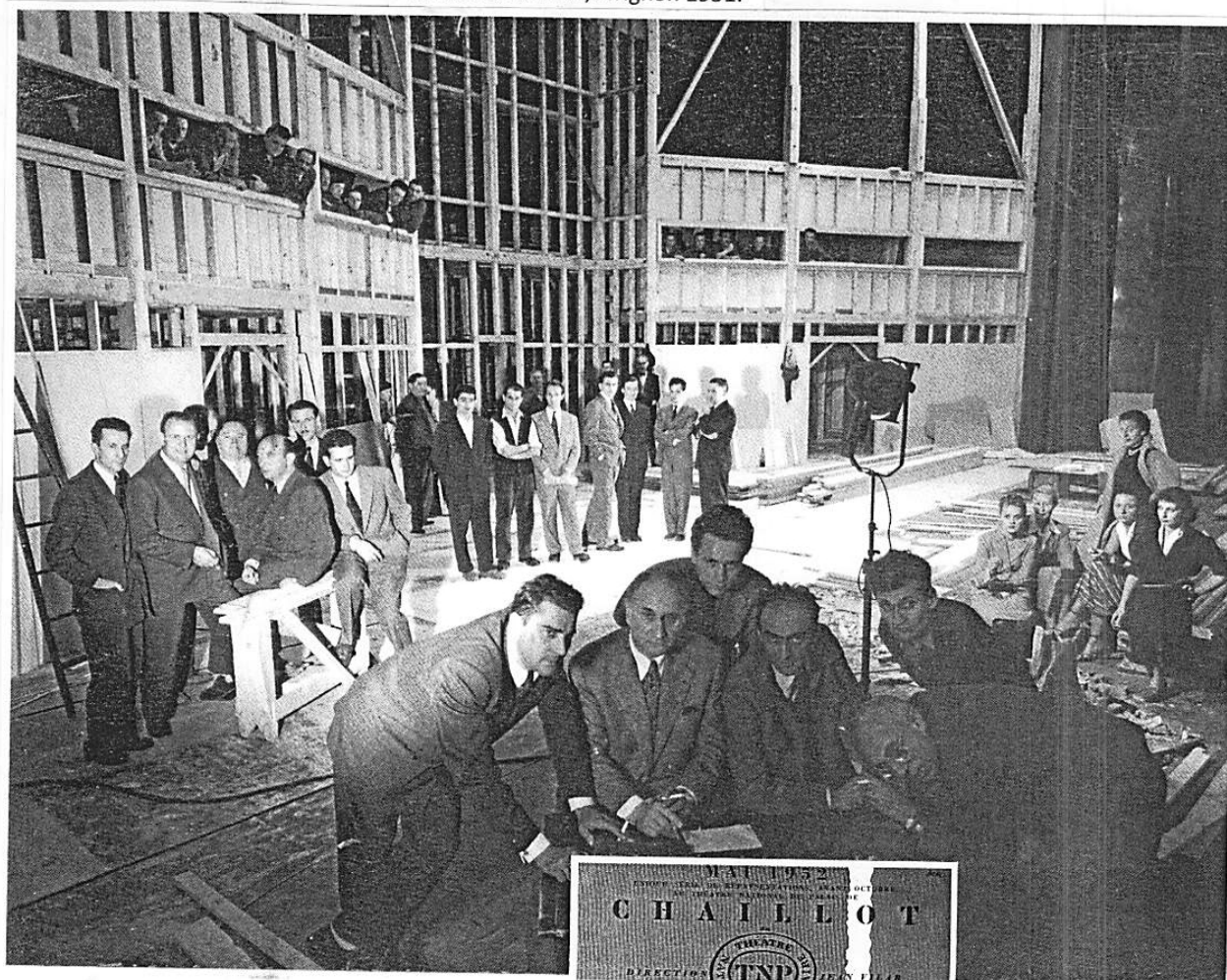
Toujours m'aider la joie que lui cause votre entrée dans le monde officiel et sa satisfaction à l'idée de n'être plus seul dans les réunions des directeurs des théâtres nationaux et les séances d'examen et de concours au Conservatoire.

Ortès mon invul  
Vilar et la petite fille  
Jean Vilar et sa fille  
qui j'ai vu en Bretagne  
Bun son album  
Nouvel  
Je vous prie de m'adresser vos vœux et de m'envoyer votre lettre



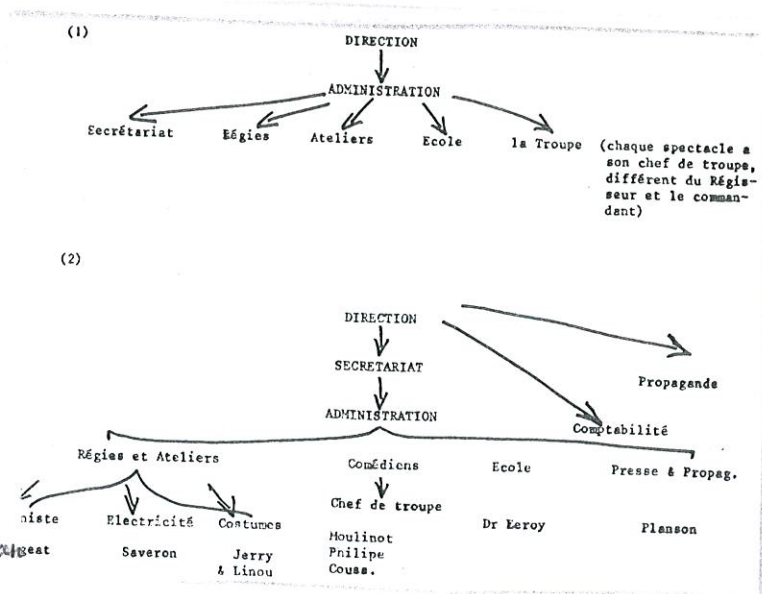


- J. Laurent et Vilar, Avignon 1951.

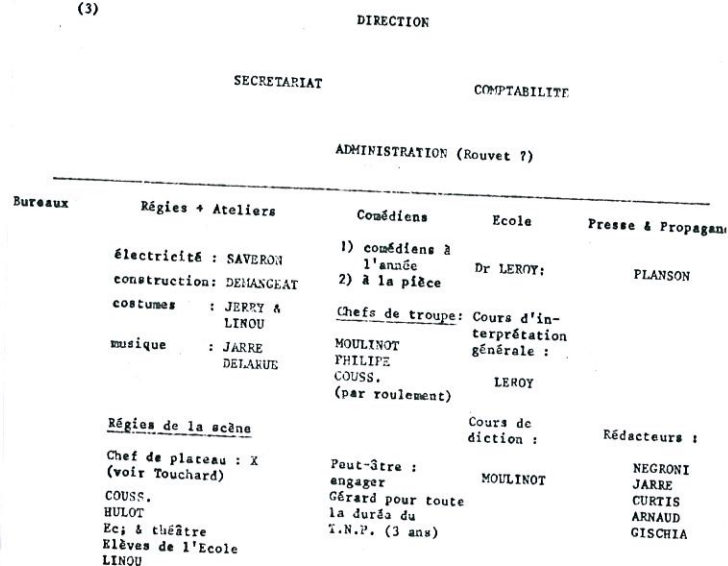


- Mars 1952 : installation à Chaillot.



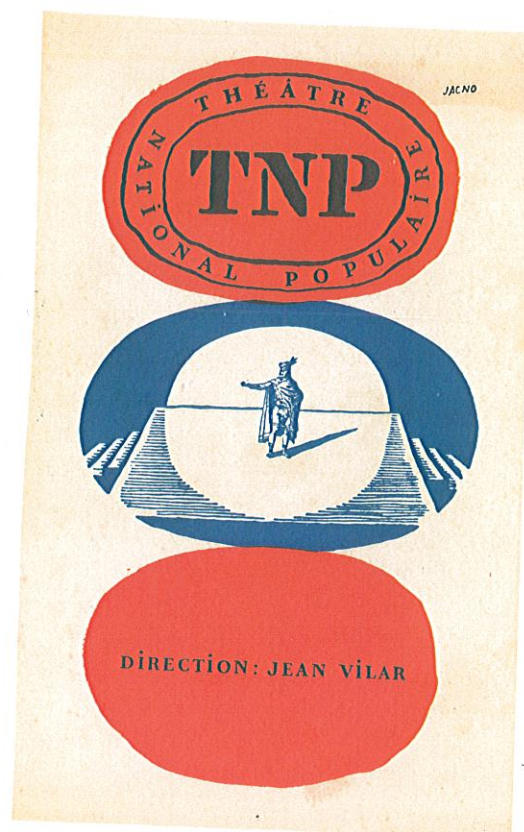


(3)



1°) Cercle de lecture et conseillers : GOUHIER - GISCHIA - ARNAUD - THEROND - DUSSUECET - TOUCHARD - LE CORBUSIER.

2°) Metteurs en scène : STREHLER - ROULEAU - CUTHRIE



-Eté 1951 : projets d'organigrammes.

— Jacno : Logo TNP.



1

*Journal Officiel* du 1<sup>er</sup> septembre 1951.

### Théâtre national populaire.

Par arrêté du 20 août 1951, M. Joan Vilar a été nommé directeur du théâtre national populaire pour une durée de trois ans à compter du 1<sup>er</sup> septembre 1951; la salle de spectacles du palais de Chaillot lui a été concédée pour cette même période.

2



PHOTO D.R.

Hier 2590 places, aujourd'hui 1200...

— La « Soute » de Vilar.

3

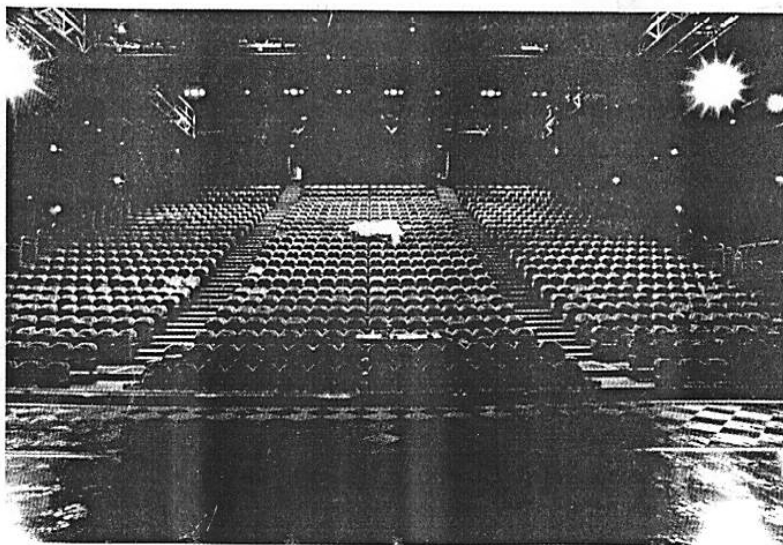


PHOTO DIDIER MONFAJON / CHAILLOT.

4

1 Le Trocadéro de Gémier.

2 Arrêté de nomination, 1-9-1951.

4 Chaillot actuel.



CONTRAT D'ACTEUR

ARCHIVES  
T.N.P.

ENTRE : M. JEAN VILAR

Directeur du Théâtre National Populaire et Concessionnaire de la Salle de Spectacles du Palais de Chaillot,

*d'une part,*

ET : M. GÉRARD PHILIPPE  
demeurant à Neuilly S/Seine,  
45, boulevard d'Inkermann.

*d'autre part,*

*Il a été arrêté et convenu ce qui suit :*

- A — M. GÉRARD PHILIPPE a l'honneur de faire partie de la Compagnie du Théâtre National Populaire, du 1<sup>er</sup> octobre 1951 au 31 juillet 1952.
- B — M. GÉRARD PHILIPPE s'engage à mettre au service du Théâtre National Populaire toutes ses qualités professionnelles. Il s'engage à travailler dans le meilleur esprit au sein de la Compagnie. Il s'engage à n'y exercer aucune propagande confessionnelle ou politique susceptible de porter atteinte à la bonne marche du travail, et à l'union générale.
- C — M. GÉRARD PHILIPPE n'ignore pas que l'entreprise du Théâtre National Populaire est une œuvre nationale et française : tout autant que le Directeur, un membre de ce Théâtre national assume une charge publique. Il doit donc avoir la passion de la chose bien faite, et admettre, ce faisant, que les directives et les suggestions du metteur en scène ou du Directeur obéissent uniquement à ce souci désintéressé.
- M. GÉRARD PHILIPPE sait encore que l'entreprise du Théâtre National Populaire est une œuvre collective, à l'intérieur de laquelle le comédien reçoit le sens de sa mission propre, celle redoutable de résumer et de présenter au public le travail de ceux qui, à d'autres postes, ont accepté d'assumer une tâche obscure, mais pourtant essentielle : administration et secrétariat général — dactylographie, courrier, comptabilité, service des marchés, propagande — régies de plateau, machineries, accessoires, costumes, équipement électrique, sonorisation, services de location et de contrôle de la salle, etc.
- Le personnel du Théâtre National Populaire constitue, autour du Directeur, une équipe unie. Chaque membre de cette équipe accomplit la tâche qui lui est impartie, sans récrimination, et en conscience.*
- D — M. GÉRARD PHILIPPE, compte-tenu de l'observation des deux précédents articles, recevra, à la fin de chaque mois de la Saison 1951-1952, ainsi qu'elle a été définie au paragraphe A, un traitement fixe brut de TRENTE MILLE FRANCS.
- E — M. GÉRARD PHILIPPE percevra, par répétition, un feu de QUATRE CENTS FRANCS. Ce feu est attribué pour chaque séance de travail (matin, après-midi, soirée) à laquelle M. GÉRARD PHILIPPE aura pris part.
- F — Ainsi que chaque acteur de la Compagnie du Théâtre National Populaire, M. GÉRARD PHILIPPE recevra, par représentation à laquelle il aura pris part, un feu variable selon l'importance du rôle qui lui sera dévolu dans l'œuvre produite; cette importance ne sera pas obligatoirement considérée eu égard au nombre de lignes de son texte. M. JEAN VILAR sera, dans tous les cas, seul juge de l'importance attribuée aux différents emplois de la pièce. Il s'agit là, en effet, et d'un jugement qualitatif appartenant au metteur en scène, et d'une responsabilité financière du ressort du directeur du Théâtre National Populaire.
- Le montant de ce feu est, pour la saison théâtrale 1951-1952, fixé à :  
4 500 francs pour le grand premier rôle.  
3 000 francs pour les premiers rôles.  
1 500 francs pour les rôles essentiels.
- Dans le cas où M. GÉRARD PHILIPPE serait amené, au cours d'une même représentation, à interpréter plusieurs rôles, le feu accordé serait celui attribué à l'emploi le mieux rémunéré.

- Contrat d'acteur 1951.

G — M. GÉRARD PHILIPPE s'engage à accepter tout emploi que lui attribuera M. JEAN VILAR agissant en toute bonne foi, et dans l'intérêt de l'œuvre à représenter comme dans celle du Théâtre National Populaire.

H — M. GÉRARD PHILIPPE s'engage à participer aux « représentations exceptionnelles » données par le Théâtre National Populaire. Il percevra, pour chacune de ces « représentations exceptionnelles » le double du feu de représentation correspondant à son emploi dans l'œuvre produite.

Une indemnité de séjour, payée par le Théâtre National Populaire à M. GÉRARD PHILIPPE sera étudiée et fixée à l'occasion de chaque nouveau déplacement par M. JEAN VILAR.

Le voyage des comédiens, effectué en car ou en seconde classe de chemin de fer, sera, dans tous les cas, pris en charge par le Théâtre National Populaire.

I — M. GÉRARD PHILIPPE s'engage à effectuer répétitions et représentations aux lieux qui seront fixés par M. JEAN VILAR. Toute répétition ou représentation effectuée en dehors des limites administratives de Paris, dans un lieu situé à moins de 50 kilomètres de la capitale donnera lieu à versement, par le Théâtre National Populaire, d'une indemnité supplémentaire de :

Francs : 400 — si le déplacement contraint à prendre un repas hors de Paris.

Francs : 800 — si le déplacement contraint à prendre deux repas hors de Paris.

Francs : 1 200 — si le déplacement contraint à prendre deux repas et à coucher hors de Paris.

M. JEAN VILAR décidera, pour chaque déplacement, du tarif à appliquer.

J — Une exactitude absolue sera exigée de chaque comédien en ce qui concerne les répétitions. Tout retard excédant cinq minutes, dûment constaté, pourra amener le Directeur à donner un avertissement au comédien défaillant. La rupture pure et simple du contrat, sans versement de l'indemnité de dédit pourra être prononcée par M. JEAN VILAR, après trois avertissements.

K — M. GÉRARD PHILIPPE sera tenu de se conformer loyalement aux instructions données par la Direction. Celle-ci sera représentée selon le cas, par le Chef de Troupe, le responsable de l'Administration Générale et, éventuellement, les régies de scène : premier régisseur — le metteur en scène étant ainsi considéré — deuxième régisseur, régisseur des costumes, régisseur de la musique.

L — Une possibilité de dénonciation du présent contrat est laissée en cours d'année, à l'une et l'autre partie, sous la condition formelle que la décision soit notifiée par lettre recommandée, adressée par le contractant défaillant à l'autre contractant, et portant trois mois de préavis. Dans tous autres cas, la rupture du présent contrat entraînera le versement, par la partie défaillante à l'autre partie, d'une indemnité de dédit égale à trois cents fois le montant moyen des feux de représentation perçus par le comédien au cours des mois d'exercice relevant du présent engagement.

M — Ce contrat sera tacitement reconduit, sauf dans le cas où la partie désirant le non-renouvellement de l'engagement adresserait à l'autre partie, sous la forme d'une lettre recommandée parvenant à destination au plus tard, le 31 avril 1952, une dénonciation écrite.

N — Toute disposition légale entraînant augmentation de la catégorie de salaires à laquelle appartient celui des acteurs, ne s'appliquera qu'au salaire de base, les cachets appelés « feux » étant calculés forfaitairement pour la saison.

O — Le présent contrat donne à M. le Directeur du Théâtre National Populaire et à tout moment, une *priorité absolue* sur tous autres engagements que pourrait, par ailleurs, contracter M. GÉRARD PHILIPPE. En aucun cas, M. GÉRARD PHILIPPE ne pourra refuser sa présence à une répétition ou une représentation, sous prétexte d'engagements extérieurs à quelque moment qu'il ait été prévenu de l'existence de cette répétition ou représentation.

Toutefois, M. GÉRARD PHILIPPE assuré de son non-emploi par le Théâtre National Populaire pendant une période déterminée, pourrait obtenir de M. JEAN VILAR une autorisation de contracter un engagement extérieur. Cette autorisation devrait être écrite.

P — Toute contestation sur l'interprétation des clauses du présent contrat serait soumise à l'arbitrage d'un comité composé de quatre membres choisis par moitié par chacune des deux parties.

Fait à PARIS, le 29 SEPTEMBRE 1951.

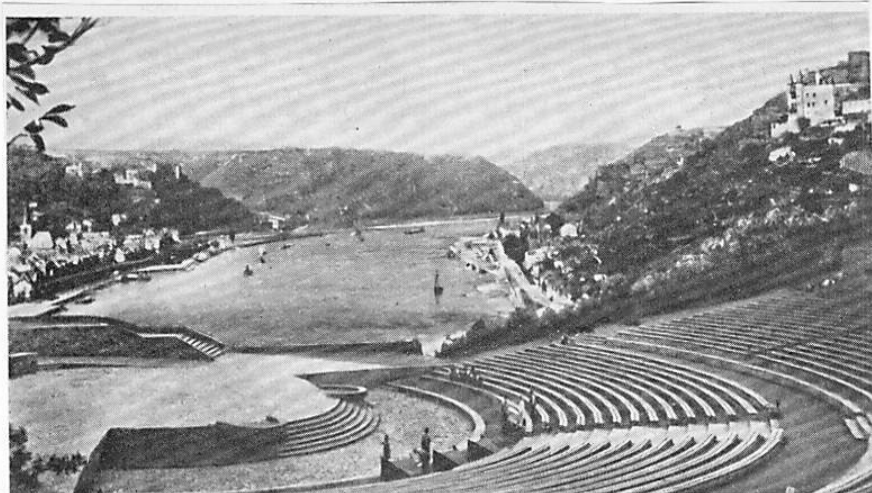
LE DIRECTEUR  
DU THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE

JEAN VILAR.

LE COMÉDIEN :

GÉRARD PHILIPPE.

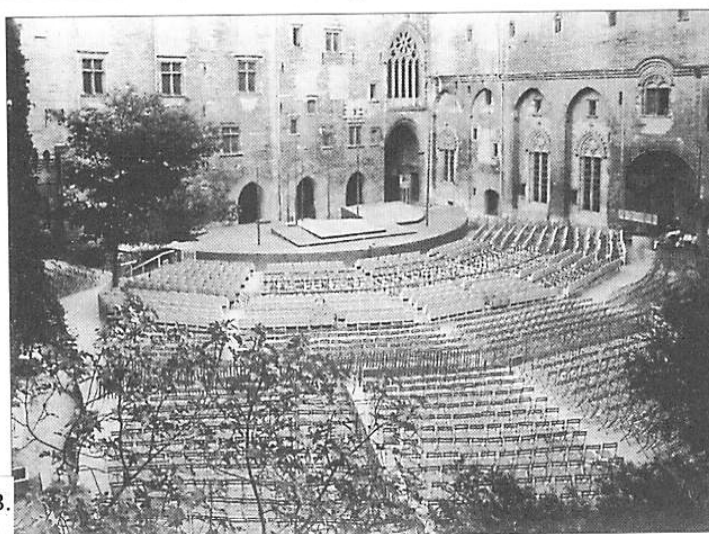




- L'Arène de la Loreley.



- Avignon 1952 : Philippe, Vilar, Gischia.



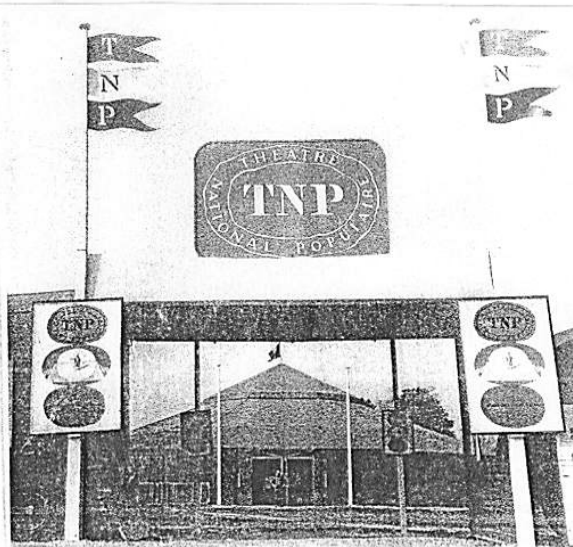
- C.H. 2è plateau, 1953.

- Banlieues et provinces.

- Bec Helluin.



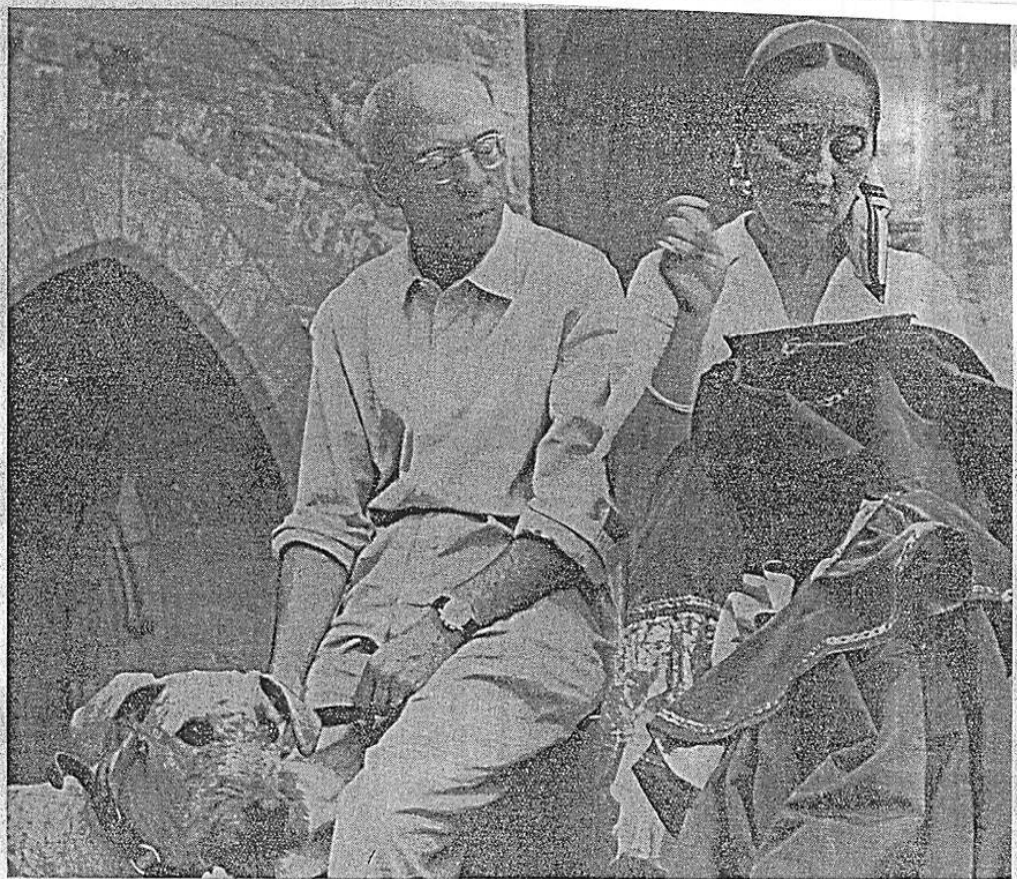
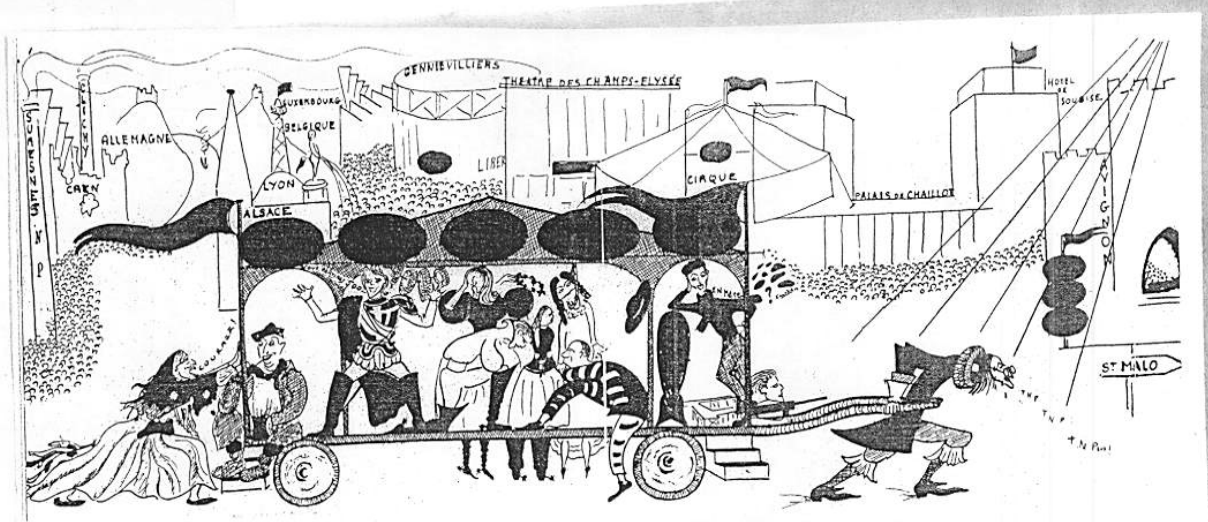
De gauche à droite : Camille Demangeat, Gérard Philipe, Maurice Jarre, Jean Rouvet, Léon Gischia, Jacques Le Marquet, Jean Vilar, André Collet. Abbaye de Bec-Helluin. 1953. Photographie Bernard.



- Suresnes 1951.

- Départ en banlieue.

- Le chariot de Thespis, Gilles Quéant, octobre 1952.



*Léon Gischia et Alyette Samazeuilh*





- 1952 : Vilar et Rouvet.

Avec Pierre Saveron. Photographie Lipnitzki.



- 1952 : Vilar et Saveron.



Avec Jean-Louis Barrault. Photographies Bernard.



Avril 1954 : Barrault et Vilar. ( week-end Shakespeare.)

C'est à Jean Vilar que je dois  
mon parcours artistique et musical.  
Les douze années que j'ai passées  
au TNP en tant que directeur de  
la musique ont été les plus belles  
années de ma vie professionnelle.  
Merci Jean.

Maurice Jarre

- M. Jarre : témoignage, 2011.



1

## III. EMPLOI DE LA SUBVENTION D'ETAT

- aux 42% de son montant, investis en matériel accordé à l'Etat  
 - on peut ajouter : 24% en taxes et impôts divers revenant à l'Etat
- |                           |            |
|---------------------------|------------|
| (Taxes sur les spectacles | 7.069.815  |
| Patente et autres impôts  | 894.186    |
| Impôts sur les salaires   | 3.125.842  |
|                           | 11.079.844 |
- et encore 22% en dépenses rentues obligatoires par les dimensions mêmes de la salle de Chaillot, et de ses accès :  
 (Nettoyage et entretiens : 4.237.795  
 Chauffage, éclairage : 5.635.477  
 9.873.273 )

restent donc

12 5

de la Subvention d'Etat  
 (soit 6 millions)  
 pour aider aux frais de création, d'entretien d'une troupe permanente, etc., et combler le déficit entraîné par la modicité du prix des places (tarif fixé par Arrêté Ministériel)



DOCUMENT 3

## SUBVENTION DU THEATRE NATIONAL POPULAIRE

En 1952 :

- La subvention du THEATRE NATIONAL POPULAIRE (53 millions) équivaut à 16 fois celle de 1939.
- La subvention de la COMEDIE FRANCAISE (295 millions) équivaut à 29 fois celle de 1939.
- La subvention de la REUNION DES THEATRES LYRIQUES NATIONAUX (354 millions) équivaut à 21 fois celle de 1939.

au 30 Novembre 1952  
 L'Etat doit encore au T. N. P.

14 millions

7.500.000 frs. au titre de l'indemnité "affaires étrangères" (la moitié de cette indemnité ayant été versée)-  
 6.200.000 frs. au titre des augmentations de traitement du personnel.-



DOCUMENT 8

## RESULTATS FINANCIERS

1er Janvier - 31 Juillet 1952.

(7 Mois)

comparés

aux résultats escomptés dans le projet de budget, établi par le Théâtre National Populaire, et accepté par la Direction des Arts et des Lettres le 30 octobre 1952.

## A. RECETTES

- Recettes des spectacles : 54 millions pour 24 millions escomptés
- Recettes des "Galas" (location de la Salle de Chaillot) : 17 millions pour 8 millions escomptés
- Subvention de l'Etat : 28 millions pour 34 millions escomptés

## B. DEFENSES

- personnel d'Administration : 5 millions pour 6 millions prévus
- personnel d'exploitation : 12 millions pour 11 millions prévus
- personnel artistique : 17 millions pour 17 millions prévus
- Heures supplémentaires : 2 millions pour 2 millions prévus
- Dépenses de scène : 16 millions pour 9 millions prévus

## Causes du dépassement :

- Coût des représentations en banlieue
- Coût des modifications apportées à la scène du Palais de Chaillot pour établir un meilleur contact salle-scène (avancée de 4 m dans la salle, modification de l'éclairage etc...)
- Frais Généraux : 16 millions pour 6 millions prévus  
 Le coût très élevé des dépenses concernant l'immense salle de Chaillot avait été sous-évalué.
- Frais de publicité : 6 millions pour 3 millions prévus  
 (coefficient habituel au théâtre : 1/10<sup>e</sup> des recettes des spectacles)



DOCUMENT 10

## PRIX DE PLACES PRATIQUE

par le T.N.P.

au cours de la Saison 1952 - 1953

- a) BANLIEUE : (SURESNES, CLICHY, GENNEVILLIERS)  
 - 41 représentations normales : places de 100fr à 250fr  
 6 représentations "étudiantes" : places de 100 à 150 fr  
 6 concerts : places de 100 à 250 fr
- b) PROVINCE : (CAEN, STRASBOURG, COLMAR, LYON, SAINT-MALO)  
 - 7 représentations normales : places de 100fr à 400fr  
 3 représentations "étudiantes" : places de 100 à 200fr  
 4 représentations (LYON) au tarif normal pratiqué au Théâtre des Célestins : places de 100 à 1.000
- c) SOUS LE CHAPITEAU (CIRQUE) - (PORTE MAILLOT - PORTE DE MONTREUIL)  
 18 représentations normales : places de 100fr à 400fr  
 1 concert : places de 100 à 300
- d) THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES  
 36 représentations normales : places de 100fr à 800fr  
 3 concerts (avec réduction de 50% pour les Assurés sociaux, Etudiants, Economiquement faibles)  
 3 représentations "étudiantes" : places de 100 à 300fr
- e) PALAIS DE CHAILLOT  
 23 représentations normales : places de 100fr à 400fr  
 3 représentations "étudiantes" : places de 100 à 250fr  
 2 concerts : places de 100 à 400fr  
 4 séances cinématographiques : places de 150 à 300fr
- f) COUR DE SOUBISE (plein air)  
 9 représentations normales : places de 200 à 400fr  
 1 concert : places à 300 fr
- g) FESTIVAL D'AVIGNON  
 10 représentations : places de 200fr à 700fr  
 (gestion du Comité du Festival)
- h) TOURNÉES A L'ETRANGER (BELGIQUE, ALLEMAGNE)  
 9 représentations en BELGIQUE au tarif normal pratiqué dans les théâtres visités : (approximativement) places de 100 à 1.000  
 5 représentations en ALLEMAGNE au tarif normal des représentations patronnées par la Direction française des Affaires Culturelles en ALLEMAGNE (approximativement) places de 100 à 500fr

- Documents financiers TNP 1952.

- Rouvet (n° 1-3-8-10. Archives Nat.)

### Une indécente publicité

Il est de règle, lorsqu'un théâtre envoie une information aux journaux, qu'il célèbre ses succès et ses triomphes. Mais jusqu'à ce jour nous n'en avons vu aucun tenter de ternir ses confrères pour briller davantage. C'est chose faite. Nous avons reçu, en effet, du Théâtre National Populaire le communiqué suivant :

« C'est devant un public extrêmement difficile — qui avait, en effet, réservé un accueil glacé à Louis Jouvet — l'an dernier, sifflé la représentation du Piccolo Teatro di Milano, accordé un seul rappel à la Compagnie Jean-Louis Barrault — que le Théâtre National Populaire a remporté un triomphe en représentant Le Cid, le 2 septembre, au Festival de Venise... »

Inopprable inconvenance !...  
L. Figeas 4-10-1952

### L'incident du T.N.P. : Jean Vilar annonce des sanctions

Une note émanant du Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts annonçait hier la démission d'un des collaborateurs immédiats de Jean Vilar, directeur du Théâtre National Populaire. Cette démission était consécutive à un communiqué précisant que la troupe de Jean Vilar avait remporté à Venise un succès d'autant plus considérable que « le public vénitien avait précédemment réservé un accueil glacé à Louis Jouvet et accordé un seul rappel à la compagnie Jean-Louis Barrault ».

Rédigé dans des termes semblables, ce communiqué fut unanimement jugé d'autant plus scandaleusement discourtois qu'il tentait de servir la propagande du T.N.P. en mettant fausement en cause deux grands comédiens français.

Nous avons joint à Lyon, où le T.N.P. joue actuellement, M. Jean Vilar qui nous a déclaré qu'il désavouait formellement le communiqué. « J'ai demandé, a-t-il ajouté, qu'une enquête soit faite pour désigner d'une façon formelle l'auteur de cette impardonnable erreur. Dès que je serai en possession des éléments d'appréciation nécessaires, je demanderai le départ du fautif. C'est probablement ce qu'a voulu exprimer le communiqué du Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts ».

### SUITE A L'INCIDENT DU T.N.P.

#### Démission du secrétaire général et mise au point officielle

A propos de l'incident provoqué par la publication d'un communiqué du T.N.P., dont nous avons souligné le caractère discourtois à l'égard d'autres troupes françaises, le Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts publie la note suivante :

Une certaine émotion a été suscitée par un communiqué regrettable émanant du Théâtre national populaire, à la suite de représentations données par celui-ci en Italie.

Après enquête, il a été établi que ce communiqué avait été rédigé par un collaborateur de la direction sans en référer à ses chefs. Celui-ci a reconnu son erreur et donné sa démission.

La direction du Théâtre national populaire, qui comprend des anciens collaborateurs de Louis Jouvet, est donc fondée à considérer l'incident comme clos.

Précisons que le collaborateur démissionnaire est le secrétaire général de ce théâtre.

Nous apprenons, d'autre part, que l'absence de Jean Vilar, actuellement à Lyon, l'administrateur du T.N.P. a demandé audience à M. André Cornu.

Le Secrétariat d'Etat aux beaux Arts communique :

"Après enquête faite avec M. Jean VILAR, dès son retour à Paris, il est précisé que le ~~Secrétaire~~ Secrétaire Général du T.N.P. a tenu à donner sa démission non point comme rédacteur d'un communiqué qui fit récemment l'objet de protestations, mais comme chef du service d'où émanait ce communiqué, rédigé et diffusé en son absence."

*Texte rédigé par Cornu et Jouvet*  
*accord de Planon avec ajout de "rédigé et diffusé en son absence"*  
*accord de tous le samedi 25 octobre*

octobre 1952 : l'affaire PLANSON.

« Je dois avouer ne pas mesurer très exactement la portée des reproches qui me sont faits : en effet, à l'examen minutieux de mon cahier des charges, j'avais cru, en toute bonne foi, pouvoir disposer librement des fonds de roulement de mon entreprise et, du risque de faillite et des responsabilités financières supportées par la directeur du Théâtre national populaire, j'avais déduit la possibilité de prélever momentanément certaines sommes, à valoir sur les bénéfices supputés.

« Les prélèvements que vous me reprochez ont, Monsieur le Ministre, servi, vous le savez, à acheter un appartement proche du palais de Chaillot, élément indispensable au bon rendement de ma vie professionnelle, à un poste que vous avez bien voulu me confier.

« Le chiffre de ces prélèvements, au 31 mars 1953, vous a paru élevé. Mon intention était, et est encore, de parvenir assez rapidement à annuler cette sorte d'emprunt : et mon compte courant accuse déjà, au 30 juin 1953, une diminution de deux millions par rapport au chiffre du 31 mars.

« Si le principe même de ces prélèvements paraît contraire aux principes rigoureux de la comptabilité publique, je m'en tiens à votre disposition, Monsieur le Ministre, pour étudier une régularisation susceptible de vous donner tous apaisements, selon les modalités à fixer... »

- Vilar, lettre au ministre de tutelle, 4-7-1953. (« Emprunt ». Extrait.)

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

SECRÉTARIAT D'ÉTAT A L'ÉDUCATION NATIONALE

DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET DES LETTRES

Bureau des spectacles  
JT/PP.

51-55, RUE SAINT-DOMINIQUE (VII)  
INVALES 10-30

PARIS, LE 18 DÉCEMBRE 1953

Monsieur le Directeur,

Vous avez inscrit dans votre programme d'été un festival Corneille à Rouen.

M. Jacques HEBERTOT qui dirige officiellement le centre dramatique de Normandie depuis le mois d'octobre m'a fait savoir dans une lettre datée du 3 novembre qu'il avait fait le même projet.

D'autre part, vous devez donner des représentations de plein air dans le Midi de la France.

M. DOUKING, Directeur du centre dramatique du Sud-Est, a mis au point un programme de plein air.

Il me paraît raisonnable d'éviter que le Théâtre national populaire, qui dispose des moyens financiers les plus importants, fasse concurrence aux centres dramatiques qui poursuivent les mêmes buts culturels que lui. Je crois donc devoir vous recommander de vous concerter avec M. HEBERTOT et M. DOUKING de manière que vos activités ne se contrarient pas.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Monsieur le Directeur  
du Théâtre national  
populaire.

Le Secrétaire d'État  
des Arts et des Lettres

11 Janyar  
J. JAUIARD

- Lettre de Jaujard à Vilar, 18-12-1953.

ADMINISTRATION  
NOTE  
M. Jean ROUVET  
J.V.  
PARIS  
19/1/52

Je trouve, quant à moi, anormale et  
épouvantable la manière dont Camille Demangeat  
passe maintenant au personnel de l'Administration  
Théâtre de ceux où nous sommes seuls -  
l'affaire n'est-elle déjà finie en Belgique  
lui a-t-on rendu un bon service en en  
faisant si vite un roi, intouchable et sacré?

Il ne se considère pas comme un King.  
Par défaut. Y meurt, Jouve savait  
qu'il faisait souvent sa mensonge-tête.  
Mais 100 sur 100, la chose s'arrange toujours  
les uns avec les autres.

J.V.  
J.R.  
JEAN ROUVET

- Vilar, lettre à Spira, 20-12-1952.

Mme Antoine Chauchet

Samedi 20 Décembre 1952

Chère Françoise,

Tes questions, les réponses que tu y donnes sans  
hésitation, tes refus courtois mais trop assurés  
de ne pas croire aux réponses que je donne à mon  
tour à tes questions font qu'un vrai malaise, cette  
fois-ci, existe entre nous deux.

Que je me vois contraint parfois de te rappeler  
mon travail depuis dix ans et notre collaboration  
depuis cinq ans, n'est pas sans me blesser ou me  
lasser. Certes il faut mettre son amour-propre dans  
sa poche; mais seulement, me semble-t-il, avec les  
gens qui n'ont pour vous aucun intérêt.

Dans un métier qui fait toujours appel aux  
sentiments, il reste la possibilité et la chance  
de pouvoir se séparer. C'est ce que je te répète donc  
ici, ou plutôt te confirme par cette lettre.

Et je confirme cela aussi et plus particulièrement:  
Si tu penses que tu es ici un acteur non "distri-  
bué", je serai prêt à faire les efforts nécessaires -  
raccourcis, répétitions, costumes, recherche d'une  
comédienne, etc... - pour te remplacer. Ce ne sera  
pas commode. En ce qui concerne le rôle de la Reine  
de Richard II, je m'en tiendrai, comme par le passé,  
à mon jugement, uniquement.

Réfléchis. Donne-moi une réponse le plus tôt  
possible. En tant que responsable des mises en scène  
et d'une troupe, je n'ai jamais (ou pas longtemps  
continué à) travailler avec des amis qui se considé-  
raient comme sacrifiés.

Cordialement,

Jean Vilar.  
Jean Vilar

- Rouvet, lettre à Vilar et réponse de Vilar,

19-2-1952. (Demangeat.)

à l'opéra  
Je. Vilar  
Cher Sartre  
Voici des années que je suis de l'union avec  
un sur-accusé de l'humanité.  
Vous dites: "Pour moi, le TNP ne veut pas  
de Théâtre Populaire."  
Et vous ajoutez: "D'abord le TNP est un théâtre  
subventionné." Cela signifie: un théâtre qui présente  
des pièces qu'il est obligé de choisir dans le répertoire,  
(non, Sartre!) et ceci avec la plus grande  
présence (Pour qui me prenez-vous, Sartre?).

Je ne repense pas à vos autres affirmations,  
qu'en un sens, cette question, celle de la fin  
de la question, est la même: la fin de la question,  
c'est la fin de la question, c'est la fin de la question,  
c'est la fin de la question, c'est la fin de la question.

"Voulez-vous nous donner votre prochain acte?"  
Je ne puis pas le faire de mon côté.  
Je m'en tiens à ce que je sais: que ce théâtre  
a le droit de me permettre d'être de mon côté  
d'être de mon côté.

La réponse est: oui, je l'accepte.  
Régis  
Temblar  
petit bourgeois.

- Vilar, lettre à Sartre, octobre 1955. (cf Théâtre populaire n°15.)

Reponse à une déclaration  
de Sartre datée en 1955 d'après  
de "L'Esprit" - l'homme qui a  
dit cela.

dimanche  
18 avril  
1953

Cher Vilar,  
j'ai essayé de vous téléphoner à plusieurs reprises, je n'y arrivais pas. Je viendrais vous voir demain lundi après le spectacle. Nous pourrions des modifications nécessaires pour Saint-Denis. Je vous montrerais sur la brochure les trois passages où j'ai jugé bon de faire des coupures. Mais tout aussi important que ces coupures est le bon des acteurs (les gens du peuple).

Il est absolument impossible de jouer devant un public populaire en laissant à toute la foule sans exception, le caractère que vous lui avez donné, ou plutôt, j'en suis sûr, que les acteurs ont adopté, sans doute consciemment.

Je m'excuse de vous parler ainsi mais c'est dans notre intérêt à tous, y compris Bichner. Des amis, des critiques, appartenant à des clans très divers (communistes, gens de gauche, "5 ans parti") m'ont tous confirmé que si la pièce reste ce qu'elle était, c'est-à-dire sans la pièce sera classée comme réactionnaire. Or, ce n'est pas la droite, que nous pourrions nous appuyer, et nous donner sa germanophilie à droite : exemple, R. doit être vous savez comme moi, mieux que moi-même, l'abbé de la C.G.T. Si nous voulons modifier cette attitude et gagner la bataille, il nous faut des arguments. En l'occurrence, les critiques de la gauche sont faibles.

- Adamov, lettre à Vilar, 19-4-1953, (La Mort de Danton.)



ADMINISTRATION

GENERALE

L'Administrateur Général  
à M. Vilar

(Réponse)

Plus de demandes  
pour le Culminet de  
H. Comm  
Comment?  
trouvez-m'en?

*[Handwritten signature]*

ont été occupés

*[Handwritten signature]*

à Paris le 3 DEC 1953

J.R.  
JEAN ROUVET

de J.V.  
(à donner en réponse à la lettre de J.V.)

in Cahiers Rouges II, n° 52.

- Rouvet, note à Vilar et réponse de Vilar, 3-12-1953.



DOCUMENT 22 b1g

RECAPITULATION,  
- par Coteaux joués -  
DU NOMBRE TOTAL D'ENTRÉES  
DE LA RECETTE DES ENTRÉES PAR REPRÉSENTATION  
DE LA RECETTE BRUTE TOTALE  
DE LA RECETTE DE RECETTE BRUTE PAR REPRÉSENTATION

Oeuvre représentée	Nombre de représentations	Nombre total d'entrées	Recettes brutes totales	Moyenne des entrées par représentation	Moyenne de recette brute par représentation
MÈRE COEURAGE	44	26.533	4.887.330	603	117.000
LE PRINCE DE MONPOUCS	66	96.136	29.708.264	1.456	450.000
LE CID	127	163.697	40.697.010	1.289	322.000
L'AVARE	52	46.395	11.175.440	892	219.000
NUCLÉA	8	10.479	1.960.488	1.309	245.000
LORENZACCIO	29	72.664	18.333.360	2.505	532.000
LE NOUVEAU HANDBAGUE	6	6.264	1.366.808	1.044	226.000
REUNITE DANS LA CATHÉDRALE	12	11.827	2.606.042	985	217.000
LA MORT DE DANTON	10	19.696	2.340.102	1.969	234.000
CONCERTS	18	20.794	4.787.536	1.195	266.000
BAIS	9	6.656	268.300	739	-
CINEMA	4	4.121	760.270	1.030	190.000
APRÉHENSIF CONCERTS	4	6.000	-	1.500	-
DIALOGUES	21	13.470	-	641	-

– Bilans TNP 1951-3 (Documents Rouvet , Archives Nationales.)

52

1er Septembre 1951 :

Nominacion de Juan VILAR au poste de Directeur du T.N.P.

17 novembre - 2 décembre 1951

PETIT FESTIVAL DE SURZENNES  
(Théâtre de la Cité-Jardins)

16 représentations :	
(10 représentations en semaine, 3 week-ends artistiques).....	7 représentations normales du CID. 7 représenta. normales de MAREE COURAGE. 2 représentations "Etudiantes" du CID.

3 dialogues comédiens- public réunissent 1.650 personnes.....	} } }	3 dialogues Comédiens-Public.
---	-------------	-------------------------------

3 concerts donnés par... L'Association des Concerts Lamoureux  
dirigés par ..... Jean MARTINON.

offrant au public des  
oeuvres de ..... ) Marcel DELANNOY, Jean-Michel DuMASE, Yvan  
DEVAUD, Arthur HONNIGGER, Maurice JAU-  
BERT, André JOLIVET, Jean MARTINON,  
Darius MILHAUD, Maurice RAVEL, Albert  
ROUSSEL, Maurice THIRIST.

dont certaines données } Concert pour 12 instruments et percussion  
en première audition au } d'Yvon DENAIS, "L'OEUF A LA COQUE", de  
concert ..... } Maurice THIRIAUX, "22.4 DE VEILLE", de  
Marcel DELANNOY.

et faisant appel au concours de ..... ) Maurice CHEVALIER ; André BASSARY ; Roger  
DELOTTE, trompettiste ; Pierre GERMAIN,  
de l'Opéra-Comique ; les FRERES JACQUES,  
quatuor vocal André JOUVE ; Lily BASKINE.

3 bals avec ..... Félix CHARDON et son grand orchestre de  
danse.

Prix des places provisoire :

100 à 250 francs pour les représentations normales

100 à 150 francs pour les mairies "étudiantes".

15.000 spectateurs ont assisté au  
"PETIT FESTIVAL DE SURESNES"  
3.150 d'entre eux ont participé  
aux week-ends artistiques



7 - 20 décembre 1951  
LA QUINZAINE DE CLICHY  
(Salle de la Maison du Peuple)

3

- 14 représentations ..... } 7 représentations normales du CID.  
5 représentations de MARS COURAGE.  
2 représentations "Etudiantes" du CID.
- 2 dialogues Comédiens-  
Public réunissant  
370 personnes ..... } 2 dialogues Comédiens-Public.
- 1 concert donné par ... L'Association des Concerts Lamoureux.  
dirigé par ..... Jean MARTINON.
- offrant au public des  
œuvres de ..... Louis BRYDES, Marcel DELANNOY, Jean MARTI-  
NON, PIERRE MILHAUD, Albert ROUSSEL.
- en faisant appel au  
concours de ..... Quatuor vocal André JOUVE ; Pierre GERMAIN  
de l'Opéra-Comique ; Les FRERES J.G. JES.

Prix des places pratiqué :  
100 à 250 francs pour les représentations normales  
100 à 150 francs pour les matinées "Etudiantes".

12.000 spectateurs ont assisté  
aux manifestations de  
"LA QUINZAINE DE CLICHY"

22 - 23 décembre 1951  
Premières représentations en Province du  
THEATRE NATIONAL POPULAIRE  
C A E N  
(Salle municipale des Beaux-Arts)

- 3 représentations du CID. } 2 représentations normales du CID.  
1 représentation "Etudiante" du CID.
- 1 dialogue Comédiens-  
Public réunissant  
600 personnes ..... } 1 dialogue Comédiens-Public

Prix des places pratiqué :  
100 à 400 francs pour les représentations normales  
100 à 150 francs pour la matinée "Etudiante".

2.050 spectateurs ont assisté aux  
3 représentations de C.A.E.N.  
(dans une salle qui ne comportait que  
600 places assises).

27 Décembre 1951 - 2 Janvier 1952  
Premières représentations à l'Etranger du  
THEATRE NATIONAL POPULAIRE  
A L L E M A G N E  
(LUGSBURG, NUREMBERG, KARLSRUHE, BADEN-BADEN, MUNICH)

- 5 représentations du CID... 5 représentations du CID  
La musique des interludes  
étant exécutée par ..... Le Quatuor PARREMIN.

5.200 spectateurs,  
pour les quatre cinquièmes Allemands,  
ont assisté à ces représentations

4 - 6 Janvier 1952  
A L S A C E  
(STRASBOURG, COLMAR)

- 3 représentations du CID ..... } 2 représentations normales du CID.  
1 représentation "Etudiante" du CID.
- 2 dialogues Comédiens-  
Public réunissant  
1.300 personnes ..... } 2 dialogues Comédiens-Public.
- La musique des interludes  
étant exécutée par ..... Le Quatuor PARREMIN.

Prix des places pratiqué :  
100 à 400 francs pour les représentations normales  
100 à 150 francs pour la matinée "Etudiante".

4.300 spectateurs ont assisté  
aux représentations d'ALSACE.

14 - 17 Janvier 1952  
L Y O N  
(Théâtre des Célestins)

- 5 représentations du CID ..... } 4 représentations normales du CID.  
1 représentation "Etudiante" du CID.
- 1 dialogue Comédiens-  
Public réunissant  
900 personnes ..... } 1 dialogue Comédiens-Public

4.900 spectateurs ont assisté  
aux représentations de LYON

21 - 30 janvier 1952  
B E L G I Q U E et L U X E M B O U R G  
(BRUXELLES, GAND, LUXEMBOURG, LOUVAIN, MONS et ANVERS)

- 12 représentations du CID ..... } 9 représentations normales du CID.  
3 représentations "Etudiantes" du CID.
- 1 dialogue Comédiens-  
Public réunissant  
400 personnes ..... } 1 dialogue Comédiens-Public

10.800 spectateurs ont assisté  
aux représentations de BELGIQUE.

03 - 17 février 1952  
LA QUINZAINE DE GENNEVILLIERS  
(Salle des Fêtes des Grésillons)

- 17 représentations (13 re-  
présentations de semaine,  
2 Week-ends artistiques)  
2 dialogues Comédiens-  
Public réunissant  
2.100 personnes ..... } 9 représentations normales du CID.  
6 représentations de MARS COURAGE.  
2 représentations "Etudiantes" du CID.
- 3 dialogues Comédiens-  
Public réunissant  
2.100 personnes ..... } 3 dialogues Comédiens-Public.
- 2 concerts donnés par ... L'Association des Concerts Lamoureux  
dirigés par ..... Jean FOURNET
- offrant au public des  
œuvres de ..... Eliaç BARAKINE, Emmanuel CHARPIS, Féliicien  
DAVID, Louis HENRY, Claude DELVINCOURT,  
Maurice JAUBERT, Joseph DES PRES, Ma-  
rice RAVEL, Jean RIVIER.
- et faisant appel au  
concours de ..... La Chorale Populaire de Paris (dirigée par  
Louis G. GULM) ; Charles CYRULNIK, vic-  
loniste ; Yves MONTAUD.
- 2 bals avec ..... Félix CHARDON et son grand orchestre de  
salle

Prix des places pratiqué :  
100 à 300 francs pour les représentations normales  
100 à 150 francs pour les matinées "Etudiantes".

15.700 spectateurs ont assisté  
aux représentations de GENNEVILLIERS  
2.100 d'entre eux ont participé  
aux Week-ends artistiques

22 février - 31 mars 1952  
THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

- 39 représentations ..... } 21 autres. dont : 20 PRINCE DE HOLLAND  
15 représentations normales du CID  
2 représentations "Etudiantes" du CID  
1 représentation du CID donnée au Congrès  
des "Centres d'entraînement aux  
Méthodes d'Acceptation Active".
- 1 dialogue Comédiens-  
Public réunissant  
1.800 personnes ..... } 1 dialogue Comédiens-Public
- 1 concert donné par ... L'Association des Concerts Lamoureux  
dirigé par ..... Jean MARTINON.
- offrant au public des  
œuvres de ..... BEALIOZ
- 1 concert de Quatuor avec  
le concours des ..... Quatuor Marcel COULON, MARTINOT, MULE  
et PARREMIN.
- offrant au public des  
œuvres de ..... JACQUES, DEBUSSEY, PIERRE, RIVIER, RAVEL,  
RATTI, MOSKOWSKI, POULLE.
- 1 concert de Jazz ..... 1 concert de Jazz  
avec le concours de .. Jacques DIEZEL, Hubert FOL, Claude LUTER,  
Bernard PELLER, René EDWARDS, Nelson  
WILLIAMS.

Prix des places pratiqué :  
150 à 800 francs pour les représentations normales  
(avec réduction de 50% pour les Assurés Sociaux, Etudiants,  
Économiquement faibles)

60.000 spectateurs ont assisté  
aux représentations du  
THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES

10 - 15 avril 1952  
SOUS LE CHATEAU  
(Cirque tenté Forte Guillot)

- 5 représentations ..... } 4 représentations de MARS COURAGE.  
2 représentations du CID.
- 1 concert de Jazz ..... 1 concert de Jazz  
faisant appel au con-  
cours de ..... Claude LUTER, Bernard PELLER.

Prix des places pratiqué :  
100 à 600 francs.

7.000 spectateurs ont assisté  
aux représentations  
sous le château FORTÉ GUILLOT

30 avril - 31 mai 1952  
THEATRE NATIONAL DU PALAIS DE CHAILLOT

26 représentations ..... 10 représentations normales de l'AVARE.  
2 représent. "Etudiants" de l'AVARE.  
2 représent. de NUCLEA.  
4 représent. normales du CID.  
4 représentations du PRINCE DE HONBOURG.  
1 représentation "Etudiants" du CID.

3 dialogues Comédiens-  
Public réunissent  
1.800 personnes ..... 3 dialogues Comédiens-Public.

1 concert donné par ..... L'Association des Concerts Languoureux.  
dirigé par ..... Jean RABINOVICH.  
offrant au public des  
oeuvres de ..... BERLIOZ  
1 opéra en concert ..... LES CHOEURS d'ORANGERIE  
donné par ..... L'Orchestre de la Société des  
sous la direction de ..... Herman SCHNEIDER.  
avec le concours de .. Arde RABINOVICH, Jeannine COLLARD, Jean  
GILAUDOU, l'Ensemble vocal de Paris.

4 séances de cinéma consa-  
crées aux grandes œu-  
vres complètes de .... Robert FLAHERTY  
Projection de ..... Nanook, Elephant Boy, Noana, Louisiana  
Story, Tabu, Nan of Aram, The Land et  
Michelangelo (de Robert SPOYER).

Prix des places pratiqué :  
150 à 400 francs pour les représentations normales  
150 à 250 francs pour les matinales "Etudiants"  
150 à 300 francs pour les projections cinématographiques

62.600 spectateurs ont assisté  
aux représentations du  
THEATRE NATIONAL DU PALAIS DE CHAILLOT

7 - 22 juin 1952  
COUR DE LA VILLE  
(Parc de Montreuil)

12 représentations ..... 12 représentations de HENRI COUJAGE.

Prix des places pratiqué :  
150 à 400 francs.

9.000 spectateurs ont assisté  
aux représentations  
sous le Chapiteau PORT DE MONTEUIL

26 juin - 6 juillet 1952  
COUR DE LA VILLE  
(en plein air)

9 représentations ..... 3 représentations du CID.  
1 représentation du PRINCE DE HONBOURG.

1 concert de Musique  
Royale donné par ..... L'Orchestre de Chambre Marius-François  
GAILLARD.  
offrant au public des  
oeuvres de ..... ALBANY, LULUI, COUPERIN, AVEL.  
1 dialogue Comédiens-  
Public réunissant  
800 personnes ..... 1 dialogue Comédiens-Public.

Prix des places pratiqué :  
200 à 400 francs.

17.800 spectateurs ont assisté  
aux représentations en plein air  
"COUR DE LA VILLE"

19 - 26 juillet 1952  
PALAIS DES PAFES - AVIGNON  
(en plein air)

10 représentations ..... 5 représentations de LORENZACCIO  
3 représentations de l'AVARE  
2 représentations du PRINCE DE HONBOURG

Prix des places pratiqué :  
200 à 700 francs.

19.300 spectateurs ont assisté  
aux représentations en plein air  
au  
"FESTIVAL D'AVIGNON"

29 - 31 juillet 1952  
SAINT-MALO - SAINT-LO.

3 représentations ..... 2 représentations du CID  
1 représentation de l'AVARE

Prix des places pratiqué :  
150 à 400 francs.

4.600 spectateurs ont assisté  
aux représentations de  
"SAINT-MALO"

9 - 12 septembre 1952  
S U I S S E  
(LUSARNE, SIEMING, ZURICH, GENEVE)

7 représentations ..... 7 représentations du CID

2.200 spectateurs ont assisté  
aux représentations de  
SUISSE

13 - 22 septembre 1952  
A L L E M A G N E  
(Festival de BERLIN, FOLKSPARK, DARMSTADT, MÜNCHEN, KÖLN)

6 représentations ..... 3 représentations du CID  
3 représentations du PRINCE DE HONBOURG

6.700 spectateurs ont assisté  
aux représentations  
d'ALLEMAGNE

23 - 29 septembre 1952  
I T A L I E  
(Festival de VENISE, VICENCE, MILAN)

6 représentations ..... 6 représentations du CID

7.900 spectateurs ont assisté  
aux représentations  
d'ITALIE

3 - 19 octobre 1952  
LYON - VILLEURBANNE - MONTPELLIER - MARSEILLE

20 représentations ..... 10 représentations du PRINCE DE HONBOURG  
6 représentations de l'AVARE  
1 représent. "Etudiants" du PRINCE DE  
HONBOURG  
1 représent. "Etudiants" de l'AVARE

1 dialogue Comédiens-  
Public réunissant  
500 personnes  
(VILLEURBANNE) ..... 1 dialogue Comédiens-Public

27.800 spectateurs ont assisté  
aux représentations de  
LYON, VILLEURBANNE, MONTPELLIER, MARSEILLE

15 novembre 1952 - 1er Janvier 1953  
THEATRE NATIONAL DU PALAIS DE CHAILLOT

48 représentations ..... 4 représentations normales de l'AVARE  
4 représent. "Etudiants" de l'AVARE  
12 représent. normales du PRINCE DE HONBOURG  
1 repr. "Etudiants" du PRINCE DE HONBOURG  
7 représentations du CID  
7 représentations de HENRI COUJAGE  
4 repr. de LA NOUVELLE ALIBORNE  
9 repr. de MONTREUIL DANS LA CATHEDRALE

1 concert donné par ..... L'Orchestre des Cadets du Conservatoire  
dirigé par ..... Pierre DERRAUX  
offrant au public des  
oeuvres de ..... MONTESSER  
1 concert de Jazz ..... 1 concert de Jazz  
avec le concours de Sidney BECHET et Claude LUTEN  
4 opérettes-concerts ..... les Orchestres Félix CHARDON, Adrien TERNET,  
2 nuits d'opérettes avec Louis CODY et Rapha BROGIOTTI

Prix des places pratiqué :  
150 à 400 francs pour les représentations normales  
100 à 250 francs pour les matinales "Etudiants".

66.600 spectateurs ont assisté  
aux représentations du  
THEATRE NATIONAL DU PALAIS DE CHAILLOT  
3.800 d'entre eux ont participé  
aux Week-ends artistiques

En quatorze mois

du 15 novembre 1951 au 1er Janvier 1953

LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE

donné : 100 représentations normales du CID  
15 représentations "Etudiants" du CID  
42 représentations de HENRI COUJAGE  
93 représentations normales du PRINCE DE HONBOURG  
2 représentations "Etudiants" du PRINCE DE HONBOURG  
26 représentations normales de l'AVARE  
7 représentations "Etudiants" de l'AVARE  
5 représentations de NUCLEA  
5 représentations de LORENZACCIO  
4 représentations de LA NOUVELLE ALIBORNE  
9 représentations de MONTREUIL DANS LA CATHEDRALE

soit au total : 268 représentations.

joué dans : 41 lieux scéniques différents dont :  
5 localités de banlieue parisienne  
9 villes de la Province française  
21 villes d'ALLEMAGNE  
de BELGIQUE et du LUXEMBOURG  
de SUISSE  
d'ITALIE.

organisé : 15 concerts  
17 dialogues Comédiens-Public groupant 13.300 personnes  
4 opérettes-concerts  
4 séances de cinéma réservées à son public

et touché : 371.900 spectateurs  
dont 47.600 spectateurs étrangers.



29 NOVEMBRE 1953

DIRECTION JEAN VILAR

**MONTRouGE**

**LE CID**

**L'AVARE**

**LE PRINCE DE HOMBouRG**

**LA NOUVELE MANDRAGORE**

**WEEK-END 600**

**BAL**

2 FÉVRIER - 15 AVRIL

DIRECTION JEAN VILAR

**CHAILLOT**

**DON JUAN**

**RICHARD II**

**ROY BLAS**

**LORENZACCIO**

**HOMBouRG**

DIRECTION JEAN VILAR

**LE PETIT FESTIVAL DE SURESNES**

**WEEK-ENDS ARTISTIQUES**

**POUR 1.200 FR. TOUT COMPRIS**

**LE SAMEDI**

**LE DIMANCHE**

**MAURICE CHEVALER**

SAISON D'HIVER

THÉÂTRE NATIONAL DE PALAIS DE CHAILLOT

du 4 Novembre 1953 au 2 Janvier 1954

**SHAKESPEARE**

**RICHARD II**

**DON JUAN**

**LORENZACCIO**

**LA MORT DE DANTON**

**2 WEEK-ENDS**

**1000**

- 1 Surènes novembre 1951.
- 2 Bonlieue février 1953.
- 3 L'alternance à Chaillet (Nov.-déc. 1953 et Fév.-avril 1954.)

## FESTIVAL DE L'EURE BEAUMESNIL

dans le magnifique cadre  
Louis XIII du Château.  
quatre soirées de plein air

### DON JUAN

Vendredi 4 Juin Dimanche 6 Juin  
Samedi 5 Juin Lundi 7 Juin  
à 21 h. 30

PRIX DES PLACES :  
Vendredi 4 (soirée inaugurale) : 1.000 et 1.500  
Samedi 5, Dimanche 6, Lundi 7 : 300 et 600 Frs  
(Le tarif habituel des places appliqué par le T.N.P.  
est exceptionnellement majoré au bénéfice du Fonds  
de Restauration des Monuments Historiques du  
Département.)



RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
BEAUMESNIL, Maine, Tél. 22 et à EVREUX  
(Paris-Normandie), BERNAY (Eure),  
LES ANDELYS (L'Impartial), ROUEN  
(Paris-Normandie), DEAILVILLE (Syndicat  
d'Initiative) etc...  
PARIS : T.N.P., Place du Trocadéro - KLE 32-60  
(location aux caisses, par correspondance  
et par téléphone).

CARS PARIS-BEAUMESNIL ORGANISES

Renseignements : Voyages Versois Elan  
11, Rue Boudreau (Paris-9) - OPE 33-57  
Beaumesnil est à 130 kms de Paris - 30 kms  
d'Evreux - 50 kms de Deauville.

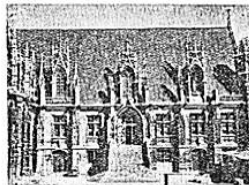
## FESTIVAL CORNEILLE ROUEN

dans la Cour Renaissance  
du Palais de Justice  
cinq soirées de plein air

### CINNA LE CID

Création au T.N.P. Jeudi 10 - Dimanche 13  
Samedi 12 Juin Mardi 15 Juin  
Lundi 14 Juin à 21 h. 30

PRIX DES PLACES : 300 et 500 Francs



RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
ROUEN Mairie - Tél. RI 72-35.  
ROUEN « Paris-Normandie » - Tél. RI 77-91.  
LE HAVRE, ELBEUF, NEUFCHÂTEL,  
EVREUX (Agences de « Paris-Normandie »)  
PARIS : T.N.P., Place du Trocadéro - KLE 32-60  
(location aux caisses, par correspondance et  
par téléphone).

### SEMAINE DE LA ROSE

## GENÈVE

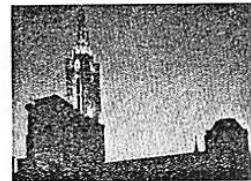
au Théâtre de Verdure

### LE PRINCE DE HOMBURG

Jeudi 17, Vendredi 18, Samedi 19 Juin  
à 21 h. 15

## FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE STRASBOURG

au Palais des Fêtes



### DON JUAN RUY BLAS

Lundi 21 Juin Mardi 22 Juin  
à 20 h. 30

PRIX DES PLACES :  
100, 300, 400, 500 Francs

RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
STRASBOURG : Administration des Concerts  
WOLF, 24, r. de la Mélangé - Tél. 4.07.03

### HOLLAND FESTIVAL

## HOLLANDE

LA HAYE - AMSTERDAM

### LE CID DON JUAN

La Haye, Jeudi 24 Juin La Haye, Vend. 25 Juin  
Amsterdam, Sam. 26 Juin Amsterdam, Dim. 27 Juin

## FESTIVAL DES NUITS DE BOURGOGNE

### CLOS-VOUGEOT

dans la Cour intérieure du Château



Molière dans le vignoble bourguignon  
deux soirées de plein air

### DON JUAN

Mercredi 30 Juin - Jeudi 1<sup>er</sup> Juillet, à 20 h. 15

PRIX DES PLACES :  
500, 800, 1.200 Francs

### SAVIGNY-LES-BEAUNE

devant la façade du Château  
Festival Populaire au pays de Jacques COPEAU  
Quatre soirées de plein air

### LE CID RUY BLAS

Samedi 3 Juillet Dimanche 4 Juillet  
Lundi 5 Juillet Mardi 6 Juillet

PRIX DES PLACES :  
100, 200, 300, 400, 500 Francs

RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
DIJON : Office du Tourisme - Place Darcy.  
Tél. D2 62-80.  
PARIS : T.N.P., Place du Trocadéro - KLE 32-60  
(location aux caisses, par correspondance et  
par téléphone).

## FETES DU THEATRE

### MARSEILLE

Sur les quais du vieux Port  
devant la Façade de l'Hôtel de Ville

Huit soirées  
de plein air

### DON JUAN LE CID

Jeudi 8 Juillet Samedi 10 Juillet  
Lundi 12 Juillet Mardi 13 Juillet

### RUY BLAS

Vendredi 9 - Dimanche 11 - Mercredi 14  
Jeudi 15 Juillet  
à 21 h. 30

PRIX DES PLACES  
300, 400, 500, 700 Francs



RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
MARSEILLE : Opéra Municipal  
Tél. DRAGON 55-01.  
PARIS : T.N.P., Place du Trocadéro - KLE 32-60  
(location aux caisses, par correspondance  
par téléphone).  
La soirée du 14 Juillet commencera à minuit.

## FESTIVAL D'

### AVIGNON

Le plus ancien Festival d'Art dramatique  
de France

onze soirées de plein air  
dans la  
Cour d'Honneur du Palais des Papes

### MACBETH CINNA

Création au T.N.P. Jeudi 22 Juillet  
Mardi 20 - Samedi 24 Lundi 26 Juillet  
Mardi 27 - Jeudi 29 Mercredi 28 Juillet  
Vendredi 30 Juillet

### LE PRINCE DE HOMBURG

Mercredi 21 - Vendredi 23 - Dimanche 25 Juillet.  
à 21 h. 30

PRIX DES PLACES :  
200, 300, 400, 500 Francs  
Possibilité d'abonnement aux trois représentations  
d'un même cycle  
Cycle A : 20-21-22 Juil. Cycle B : 22-23-24 Juil.  
Cycle C : 24-25-26 Juil. Cycle D : 25-26-27 Juil.



RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
AVIGNON : Jusqu'au 20 Juin : Théâtre Municipal.  
Tél. 25-52. A partir du 21 Juin : Bureau du  
Festival, Square Agricole Perdiguer, Tél.  
19-04 et 19-05.  
PARIS : T.N.P., Place du Trocadéro - KLE 32-60  
(aux guichets, par correspondance et par  
téléphone).

## NICE

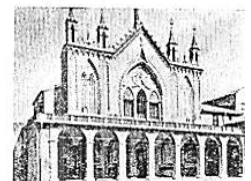
Sur le parvis de l'Eglise de Cimi

Quatre soirées  
de plein air

### MEURTRE DANS LA CATHÉDRALE

Jeudi 5 Août  
Vendredi 6 Août  
Samedi 7 Août  
Dimanche 8 Août  
à 21 h. 30

PRIX DES PLACES :  
300 et 500 Francs



RENSEIGNEMENTS - LOCATION :  
NICE : Opéra Municipal - Tél. 85.931.  
PARIS : T.N.P., Place du Trocadéro - KLE :  
(location aux caisses, par correspondance  
et par téléphone).

Juin - Août 1954 : EXEMPLE DES PÉRÉGRINATIONS HORS CHAILLOT.

THEATRE NATIONAL POPULAIRE  
et  
PALAIS de CHAILLOT  
Jean VILAR



Merci, cher Monsieur ROUSSOU. (A)

J'ai lu votre livre tout de suite. Et presque la nuit même où je l'ai reçu. On voit bien l'importance d'ANTOINE dans l'histoire de notre métier. Il fallait que cette réforme qu'il a assumé se fit. Je pense qu'elle a été plus dure, plus tuante que la nôtre, de nos jours. Mais s'il fallait que cela se fit, c'est votre ami qui l'a fait, et on ne peut pas être du théâtre sans vous remercier pour votre livre, et sans être contraint de réaliser nos dettes vis-à-vis d'André ANTOINE.

A vous.

JEAN VILAR.

Le livre de Mathis Roussou a priori  
lève. Je l'ai lu. Pas par hasard  
que vous savez bien, je me proposais la  
soutenir de la part de quelques-uns;  
Je ne pourrai tout dire.

Après vous de ces dix dernières années,  
j'ai mieux compris - et peut-être fondé -  
et après vous, mesdames et messieurs -  
le rôle capital, fondamental de votre père.  
En 1886, en 1900, ce qui s'est fait  
Antoine ne pourrait pas être fait.

Mais encore fallait-il qu'Antoine  
fut là. Je suis sûr que vous, petits  
et grands, convergez ou trop exagérément  
persévérants, intelligents ou pas, mais en  
votre honneur, mais en la vérité, nous  
sommes redevables à votre père.

Je regretterai lui, plus qu'aucun  
autres des anciens patrons, de ne pas  
l'avoir connu.

Voilà

Jean Vilar.

(1) Mathis Roussou, André Antoine, Paris, L'Arche, 1954.

- Vilar, lettre à Roussou, 1954. (A. Antoine.)

- Vilar, lettre à A. P. Antoine, 1954.

**Ce soir**  
GRAND QUOTIDIEN D'INFORMATION INDÉPENDANT  
37, RUE DU LOUVRE, PARIS-2°

TURBO GO 37.00  
TURBICO 75.80

111 GRAMMES  
SOMMAL - PARIS

PARIS, le 20 Novembre 1951

Monsieur Jean VILAR

*Excusez la  
tachygraphie !  
Je m'en tiens  
à l'essentiel.*

Cher Jean Vilar,

Je pourrais vivre avec une dette envers vous, mais pas avec deux. Ce que je vous devais tout d'abord c'était, depuis quelques mois, une réponse au mot que vous m'aviez envoyé touchant "Le Prince de Hombourg". Mais enfin qui ne dit mot consent. Mon absence de réponse signifiait : Bien sûr, je suis d'accord, prenez votre bien où vous le trouvez, cela ne valait même pas la peine de me le demander.

Mais depuis le dernier Week-End, je vous dois davantage. Je suis sorti du bidon qui est le plus beau spectacle que j'aie jamais vu, dans un état d'enthousiasme qu'il faut bien que je vous dise. Et le lendemain, j'ai pris pour vous encore plus de sympathie après la représentation de "La Mère Courage".

J'aimerais tout simplement que vous me considériez un peu comme votre ami.

*Aragon*  
ARAGON

PS.

On me dit à l'instant que dans les journaux de ce matin il y a des plaisanteries concernant Misa Triololet et moi-même, qui seraient parties du restaurant de Suresnes en claquant les portes : premièrement, ce n'est pas dans nos mœurs de claquer les portes, deuxièmement, ce n'est pas dans nos mœurs de moue quand nous sommes venus nous asseoir, les tables étaient pleines et nous avons été dîner un peu plus loin avec Fernand Léger. Je ne suis pas vraiment pourquoi le vous raconte cela, mais il pourrait vous arriver de croire ce qui est écrit dans les journaux, - ce qu'il ne faut jamais faire. Bien à vous.

DIRECTION

- Aragon, lettre à Vilar. (Suresnes.)

Arrivée

30/11/51



MARCEL PAGNOL

Paris 12 juin 55

Cher Jean Vilar,

Que vous êtes gentil  
d'avoir pris le temps de  
m'écrire ! Sachez que je  
vous admire, parceque  
vous avez magnifiquement  
réussi l'impossible, et  
que vous le faites chaque  
jour.

Ce ne sont pas des paroles  
de politesse, mais  
d'amitié réfléchie.

Je suis en train de  
monter Taday - sans vous  
hélas ! - Ce n'est pas  
facile.

Si Dieu me prête vie,  
nous nous retrouverons  
sur un plateau.

Adessias,  
Marcel Pagnol

- M. Pagnol, lettre à Vilar, 12-6-1955.

Si mes lettres à gerard  
notamment paraissent par  
vous, c'est que, lors que je  
meurs Paris, vous devez être  
au courant de tt, plus que jamais  
gerard dit donc, je le lui demande  
accepte ce bon et utile moyen  
de communication  
J. V.

AROSA - samedi 11 Dec. 55

Cher Rouvet

(37) C'est en effet hier l'événement de ces jours. Je le regrette, car peu  
à peu les choses de la maison de drapaient devant moi des lieux  
contradictions bien vives, leur seule, les contradictions auxquelles  
elles nous obligent. Nous aurons fait un beau travail. Et  
c'est pour cela, peut-être, que ces lieux d'entre nous - dont  
vous et moi - sommes si vifs quand la machine, par  
l'égoïsme parager ou permanent de tel ou tel, proteste  
et pitoyable.

Je mesure à cela l'intérêt d'être au cette teneur et Arosa  
avec sa neige, des chutes interminables, est un entrepôt  
précieux du travail si dur parfois (pas dur, non! mais  
) que nous avons fait, fait pas et - moi aussi, allons  
faire.

Je me heurte à <sup>un</sup> vide. Et puis de plus désespérant  
pour un maigre (qui donc a le sens de support.) que  
de collecter avec le vide? Je me heurte <sup>donc</sup> à ce vide:  
pas d'auteurs. Ou plutôt: pas de textes contemporains.  
Je joue trop, je mets trop souvent en scène, je dirige  
trop de rumeurs, je suis curieux à trop de  
sensibles scéniques. Alors, je ne vis pas du tout. Et le mal, peut-être,



## **Première Partie**

### Chapitre 7





Exemple d'alternance à Chaillot : février 1955

Jeudi 10-02-1955  
14 h 30 L'Avare  
20 h Cinna  
Vendredi 11-02-1955  
20 h Macbeth  
Samedi 12-02-1955  
14 h 30 Macbeth  
20 h Don Juan  
Dimanche 13-02-1955  
14 h Macbeth  
20 h Macbeth  
Jeudi 17-02-1955  
14 h 30 Cinna  
20 h Cinna  
Vendredi 18-02-1955  
20 h Macbeth  
Samedi 19-02-1955  
14 h 30 Richard 2  
20 h Richard 2  
Dimanche 20-02-1955  
14 h Macbeth  
20 h Macbeth  
Jeudi 24-02-1955  
14 h 30 Macbeth  
20 h Macbeth  
Vendredi 25-02-1955  
20 h Don Juan  
Samedi 26-02-1955  
14 h 30 Macbeth  
20 h Macbeth  
Dimanche 27-02-1955  
14 h Cinna  
20 h Cinna

soit 5 œuvres et 21 représentations en 12 jours.

JOUR	DATE	MAT. ou SOIR.	LIEU	OEUVRE REPRESENTEE	NOMBRE de SPECTATEURS
S	8.1.55	S	Chaillot	Don Juan	1298
D	9.1.55	M	Chaillot	Don Juan	1580
D	9.1.55	S	Chaillot	Anna	1205
Me	12.1.55	S	Chaillot	Don Juan	938
J	13.1.55	M	Chaillot	Don Juan	2590
V	14.1.55	S	Chaillot	Macbeth	2526
S	15.1.55	M	Chaillot	Le Prince de Hombourg	1306
S	15.1.55	S	Chaillot	Macbeth	2584
D	16.1.55	M	Chaillot	Macbeth	1822
D	16.1.55	S	Chaillot	Macbeth	2725
M	18.1.55	S	Caen	Don Juan	609
Me	19.1.55	S	Caen	Don Juan	648
J	20.1.55	M	Chaillot	Macbeth	2744
J	20.1.55	S	Chaillot	Macbeth	2207

— S. Debeauvais, cahier saisonnier, janvier 1957.

Un des phénomènes essentiels de notre époque, c'est la prise de conscience par les travailleurs manuels et intellectuels de leurs responsabilités nationales.

Cette constatation valable dans tous les domaines s'applique aussi à celui de la Culture.

Cette deuxième « Nuit » du Théâtre National Populaire réservée aux travailleurs de la Régie Renault en est, pour nous, l'illustration la plus probante.

Grâce à des initiatives de ce genre, les travailleurs tiennent maintenant leur place dans ce vaste public populaire que Jean VILAR et la Troupe du T.N.P. ont su si patiemment rassembler autour des chefs-d'œuvre du Théâtre Universel.

Qu'ils soient doublement remerciés pour tout leur excellent travail et pour le plaisir qu'ils vont nous dispenser ce soir.

EMILE HERLIG,  
Secrétaire Général  
de « Loisirs et Culture ».

Ainsi cette deuxième « Nuit Renault » témoigne-t-elle de la solidarité — et, peut-être aussi de la nécessité — du contact amorcé l'an passé entre « Loisirs et Culture Renault » et le Théâtre National Populaire.

Il m'enchanté que Victor Hugo soit, ce soir, de la Fête.

Que « Loisirs et Culture » soit donc très vivement remercié pour l'organisation de ces agréables manifestations communes à nos deux « maisons », d'abord, mais encore pour le choix de « MARIE TUDOR ».

Bonne soirée.

Bonne « Nuit Renault ».

Votre,

JEAN VILAR.

— Nuit Renault. 26-11-1955.

DIRECTION



JEAN VILAR

A tous  
ce soir « Nuit  
Renault »  
offrez-moi de votre  
attachement  
à ce genre de  
représentation.  
Je pense  
que le  
public  
sera bon.  
Et je suis sûr  
que vous jouerez  
devant un public  
avec plaisir.

Reservée à l'Association « Loisirs et Culture »  
du

COMITÉ D'ENTREPRISE

de la

RÉGIE NATIONALE

des

USINES RENAULT

Samedi 26 Novembre 1955

PALAIS DE CHAILLOT



DIRECTION

NOTE  
de

M. le Directeur  
à Mlles MINAZZOLI  
CAMPAN

PARIS  
le 26/2/55

Chère Mina,  
Chère Campan,

Votre corset étant en piteux état, j'ai décidé de le renouveler, ne voulant porter atteinte, de quelque manière, aux grâces dont la providence vous a paré.

Il me faut bien cependant vous faire remarquer, en tout honneur, que d'autres comédiennes de notre équipe, tout en sachant maintenir leur charme, ont su préserver aussi leur corset.

Veuillez sur le matériel T.N.P. comme je veille - en tant que directeur - sur vos beautés.

Et tout ira bien.

A vous, parures de la troupe.

JEAN VILAR

CLASSEMENT

Mlles Minazzoli



Le Directeur

à M. MOLLIER

Mon Cher,

Le fait qu'un comédien porte son costume de théâtre à même la peau me contraint à des nettoyages et enfin à des teintures trop fréquentes.

Après deux ou trois nettoyages provoqués notamment par la sueur, le costume ne peut plus retourner chez le teinturier sans revenir usé définitivement (coût de 40 à 70.000 Frs)

Je te prie donc désormais de vouloir bien porter la chemise T.N.P. ou un tricot de peau personnel.

Je sais que tu comprendras. A bientôt.

PARIS

A  
le 24.9.55

CLASSEMENT

Mollier

- Vilar, notes de service, 1955.



VARIATIONS DE LA SUBVENTION DE FONCTIONNEMENT  
DU T. N. P. entre 1952 et 1957.

1951 pour mémoire : 4 mois d'exercice.  
Subvention d'Etat complétée par une indemnisation  
"pour occupation des bâtiments de Chaillot par l'O.N.U."

	Subvention de fonctionnement	Pourcentages d'augmentation im- posée des salaires	Subvention complémentaire correspondant à cette augmen- tation imposée	Subvention de fonctionnement totale	Dépenses relatives aux augmentations de salaires, et non compensées
1952	49 Millions	5,48 % (1/12/51) 4,17 % (1/ 2/52) (année incomplète)	6 Millions	55 Millions	
1953	45,5 Millions	5,48 % (année pleine) 4,17 %	6,5 Millions	52 Millions	
1954	45,5 Millions	5,48 % (année pleine) 4,17 %	6,5 Millions	52 Millions	
1955	47,5 Millions	5,48 % (année pleine) 4,17 % 14,845% (1/3/1955)	6,5 Millions 3,5 Millions	57,5 Millions	
1956	47,5 Millions	5,48 % (année pleine) 4,17 % 14,845% (année pleine) 7,58 % (15/4/1956)	6,5 Millions 3 Millions 5 Millions	62 Millions	application convention collective : 2 Millions augmentation cotisation congés spec- tales : 0,5 Millions convention
1957	48 Millions	5,48 %	6,5 Millions		

4,17 % (année pleine) : 3 Millions 645 Millions collective : 2 Millions  
14,845% : 7 Millions caisse de retraite : 3 Millions  
7,58 % augmentation  
congés-payés : 2 Millions  
cotisations  
congés-spec-  
tales : 1,5 Millions

Il y a donc lieu de noter :

- que la subvention de fonctionnement initiale du T.N.P. (compte non-tenu des augmentations imposées des personnels - sauf personnel artistique -), est passée de 49 Millions en 1952 à 48 Millions en 1957
- pendant cette même période, l'augmentation imposée des salaires (et qui traduit évidemment l'augmentation du coût de la vie) s'est élevé à : 35,74 % (chiffre cumulé).
- Considérant que les salaires du personnel (sauf artistique) représentent 35 % de l'ensemble des dépenses du T.N.P., la subvention de fonctionnement initiale du T.N.P., pour rester égale à elle-même, aurait dû être portée à :

$$49 \text{ Millions} + 49 \times \frac{65}{100} \times \frac{35,74}{100} \text{ soit : } 60 \text{ MILLIONS}$$

Ce qui revient à dire :

- que non seulement la subvention de fonctionnement du T.N.P. n'a pas été augmentée en fonction de l'élargissement des tâches accomplies par ce Théâtre National
- mais qu'elle a subi

une diminution  
en 6 années, de  
12 Millions par an

- Notons enfin que l'Etat reste devoir au T.N.P., au titre des incidences diverses des augmentations de salaire, et des dépenses de personnel acceptées (Caisse de retraite notamment) :

2,7 Millions pour 1956  
8,5 Millions pour 1957.

- TNP : variation des subventions 1951-7 (Doc. Rouvet, Arch. Nat.)

ENTRE Le 1er NOVEMBRE 1951 et le 1er JUILLET 1956

Le THEATRE NATIONAL POPULAIRE

a joué dans

118

lieux scéniques désignés ci-après

PARIS

Palais de Chaillot  
Théâtre des Champs Elysées  
Cirque de la Porte Maillot  
Cour de l'Hôtel de Soubise

PROVINCE

Amiens (3 fois)  
Avignon (4 fois)  
Beaumesnil  
Bec-Hellouin  
Béziers  
Bordeaux (2 fois)  
Caen (3 fois)  
Carcassonne  
Colmar (2 fois)

BANLIEUE PARISIENNE & ILE DE FRANCE

Aulnay-sous-bois  
Barentin  
Choisy-le-roi  
Champigny (2 fois)  
Clichy (2 fois)  
Cité Universitaire (2 fois)  
Colombes (2 fois)  
Fontainebleau  
Gennevilliers (3 fois)  
Issy-lez-Moulineaux  
Montreuil-sous-Bois (2 fois)  
Montrouge (2 fois)  
Poissy (2 fois)  
Saint-Denis  
Suresnes (3 fois)  
Versailles (3 fois)  
Villeneuve-le-Roi

Clos-Vougeot  
Dijon  
Grenoble  
Limoges  
Lyon (2 fois)  
Marseille (4 fois)  
Montpellier (2 fois)  
Metz  
Mulhouse  
Nancy  
Nice  
Poitiers  
Reims  
Rouen (3 fois)  
Saint-Malo  
Savigny  
Strasbourg (5 fois)  
Toulon  
Tunis  
Villeurbanne (2 fois)

ALLEMAGNE

Aix-la-Chapelle  
Augsbourg  
Baden-Baden  
Bad-Godesberg  
Berlin-Ouest (2 fois)  
Berlin-Est  
Bochum  
Bonn  
Carlsruh  
Cologne (2 fois)  
Darmstadt  
Dresde  
Essen  
Francfort  
Fribourg  
Hambourg  
Krefeld  
Munich (4 fois)  
Nuremberg  
Recklinghausen  
Sarrebruck  
Stuttgart  
Wiesbaden

AUTRICHE

Salzbourg  
Vienne

BELGIQUE

Anvers (2 fois)  
Bruxelles (2 fois)  
Charleroi (2 fois)  
Gand  
Louvain  
Mons  
Ostende

CANADA

Montréal  
Québec

ITALIE

Florence  
Gardone  
Gênes  
Milan (2 fois)

Naples  
Parme  
Rome  
Turin  
Venise (3 fois)  
Vérone  
Vicence

GRANDE-BRETAGNE

Edimbourg  
Londres

GRECE

Athènes  
Salonique

LUXEMBOURG

Luxembourg

PAYS-BAS

Amsterdam (2 fois)  
La Haye (2 fois)  
Rotterdam  
Utrecht

POLOGNE

Cracovie  
Stalinogrod  
Varsovie

SUISSE

Bienne  
Genève (3 fois)  
Lausanne (2 fois)  
Zurich (2 fois)

TCHECOSLOVAQUIE

Bratislava  
Brno  
Prague

YUGOSLAVIE

Belgrade  
Serajevo  
Ljubljana  
Zagreb

J. PAUL-BONCOUR  
Avocat à la Cour d'Appel  
17, rue de Téhéran  
PARIS VIIIème

C  
O  
P  
I  
E

Le 10 Décembre 1957

Cher Monsieur,

J'espère que vous reprendrez  
votre démission. Que deviendrait, sans  
vous, ce T.N.P. qui m'est cher, puisque  
c'est moi qui en ai lancé l'idée dans  
mon rapport des beaux-arts de 1910 ?

Mais je tiens à vous dire que  
je vous approuve pleinement d'avoir  
motivé votre démission, moins encore par  
les grèves que par la carence du gouver-  
nement à ne rien résoudre.

Toutes mes félicitations.

Et ma grande sympathie.

Signé : J. Paul BONCOUR

Arrivée

12.12.57

C O P I E

19bis, avenue Victor Hugo  
BOULOGNE-sur-SEINE

11 Décembre 1957

Monsieur Jean VILAR

Cher Jean VILAR,

Est-il besoin de vous dire que je  
suis de tout cœur avec vous dans cette  
épreuve qui, sur le plan personnel, me  
semble singulièrement rude ? Et que ce  
qui était vaguement conçu entre nous  
le restera, la "Métamorphose des Dieux"  
terminée, avec ou sans T.N.P. ?

Bien amicalement.

Signé : André MALRAUX

C O P I E -

Ville  
de  
VINCENNES  
(Seine)

REPUBLIQUE FRANCAISE

VINCENNES, le 11 Décembre 1957

PATRONAGE LAIQUE  
MUNICIPAL  
DE VINCENNES.-

Les Jeunes vous demandent :  
" Ne démissionnez pas, Monsieur Jean  
VILAR ! "

L'Art Populaire a besoin de  
vous.

Signé : R. MESLE

Boulogne, 10 décembre

Monsieur,

Après l'annonce de votre démission, j'ai  
vainement essayé de me représenter Paris sans  
le T.N.P. et j'ai trouvé que ce serait insuppor-  
table pour nous.

Nous attendons impatiemment chaque an-  
née le retour de la troupe et le T.N.P. fait vrai-  
ment partie du climat de Paris en hiver. Sans  
lui, que deviendrons-nous !

Je vous écris pour vous dire, avec une  
amie, tout ce que représente le T.N.P. pour  
nous, les jeunes, et tous les beaux moments  
que nous lui devons.

Nous espérons que tout s'arrangera pour  
vous et pour nous, et que nous pourrions en-  
-

core vous applaudir, ainsi que toute la troupe  
de nombreuses fois.

Claire-Marie Villetta

Marie-Rose Vitar

Claudine Hiry

(élèves de 3<sup>e</sup> au lycée La Fontaine)

Marie-Rose Vitar,  
9, bd d'Autenil  
Boulogne 14<sup>e</sup> Seine

- Courriers suite à l'annonce de démission de Vilar du TNP au 31-8-1958.



Marseille  
1-7/7/1959  
Avignon  
15/7 au 2/8/1959.



M. Vilan

Déplacement de la Compagnie  
à MARSEILLE et à AVIGNON

I. - Calendrier

A) Marseille

Mercredi 1er Juillet -soirée- LE TRIOMPHE DE L' AMOUR  
Jeudi 2 Juillet -soirée- LA FETE DU CORDONNIER  
Vendredi 3. Juillet -soirée- L' ECOLE DES FEMMES  
Samedi 4. Juillet -soirée- LA FETE DU CORDONNIER  
Dimanche 5. Juillet -soirée- LE TRIOMPHE DE L' AMOUR  
Lundi 6. Juillet -soirée- L' ECOLE DES FEMMES  
Mardi 7. Juillet -soirée- LA FETE DU CORDONNIER

Document définitif

B) Avignon

Mercredi 15 Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Jeudi 16 Juillet -soirée- MERE COURAGE  
Vendredi 17 Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Samedi 18 Juillet -soirée- MERE COURAGE  
Dimanche 19 Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Lundi 20 Juillet -soirée- MEURTRE DANS LA CATHEDRALE  
Mardi 21 Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Mercredi 22 Juillet -soirée- MEURTRE DANS LA CATHEDRALE  
Jeudi 23 Juillet -soirée- MERE COURAGE  
Vendredi 24 Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Samedi 25 Juillet -soirée- MEURTRE DANS LA CATHEDRALE  
Dimanche 26 Juillet -soirée- MERE COURAGE  
Lundi 27 Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Mardi 28 Juillet -soirée- MEURTRE DANS LA CATHEDRALE  
Mercredi 29 Juillet -soirée- MERE COURAGE  
Jeudi 30. Juillet -soirée- MEURTRE DANS LA CATHEDRALE  
Vendredi 31. Juillet -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE  
Samedi 1er Août -soirée- MERE COURAGE  
Dimanche 2 Août -soirée- LE SONGE D'UNE NUIT D' ETE

A) Aller

1er Départ (par train) - PARIS-AVIGNON

concerne : MM. BATAILLE - LE MARQUET

Samedi 27 Juin (Gare de Lyon).....22H.--

Arrivée 28 Juin ..... 6H.07

2e Départ (par train) - PARIS-MARSEILLE

concerne : MM. BESSON - CALVEZ - SAVERON

Samedi 27 Juin (Gare de Lyon).....22H.--

Arrivée 28 Juin ..... 7H.50

3e Départ (par train) - PARIS-MARSEILLE

concerne : M. COLLET

Samedi 27 Juin (Gare de Lyon).....22H.--

Arrivée 28 Juin ..... 7H.50

Autorisation d'utilisation de voiture individuelle.

III. - Défraissements.-

Indemnité journalière de défraiement exceptionnel -  
lement fixée pour Marseille à 6.000 francs et pour  
Avignon à 5.500 francs.

Nous rappelons que le  
Théâtre National Populaire  
n'assume pas la retenue des  
chambres à Avignon.



- Avignon 1959, répétition Le songe d'une nuit d'été.

(Chaumette, Minazzoli, Vilar, Noiret, Campan, Mollien, Topart.)



# PARLONS CHIFFRES ....

Ci-dessous :

M = milliards d'anciens francs  
m = millions " "

## I

### SUBVENTIONS ANNUELLES

(Ces chiffres effarants sont ceux de 1957. Mais les proportions sont restées sensiblement les mêmes.)

ALLEMAGNE OUEST .....	18 M
" EST .....	18 M / 36 M
NORVÈGE .....	3 M
FRANCE .....	2 M

### FRANCE

Opéra + Opéra Comique	11500 m
Comédie Française ...	600 m
T.N.P. ....	120 m
5 Centres Dramatiques	120 m
Festivals .....	110 m
Théâtres privés .....	30 m
Tournée privées .....	20 m
	21500 m

## II

### GESTION du T.N.P. SUR 7 ANS (1951 - 1958)

SUBVENTIONS reçues .....	353 m
EQUIPEMENT créé par Villar et devenu propriété de l'Etat .....	103 m
IMPOTS PAYES à l'Etat .....	223 m
	27 m

- En 7 ans, le T.N.P. n'a coûté que 27 millions anciens à l'Etat (soit 35 centimes "anciens" par contribuable et par an !)
- En 8 ans, il a donné 311 séances en plus de celles imposées par le Cahier des Charges (soit 2 ans d'activité en sus !).

- Document Rouvet, 1958. (Arch.Nat.)

### WEEK-END DE NOËL

Dimanche 24 décembre, à 19 heures  
APÉRITIF-CONCERT - BUFFET

Dimanche 24 décembre, à 21 h. 15  
LA PAIX

Dimanche 24 décembre, à 24 heures  
NUIT DANSANTE ET RÉVEILLON

Lundi 25 décembre, à 15 h. 45  
LOIN DE RUEIL

Lundi 25 décembre, à 18 h. 15  
APÉRITIF-CONCERT - BUFFET

Lundi 25 décembre, à 20 h. 45  
LA RÉSISTIBLE ASCENSION D'ARTURO DI

### WEEK-END DU JOUR DE L'AN

Dimanche 31 décembre, à 19 heures  
APÉRITIF-CONCERT - BUFFET

Dimanche 31 décembre, à 21 h. 30  
ANTIGONE

Dimanche 31 décembre, à 24 heures  
NUIT DANSANTE ET RÉVEILLON

Lundi 1<sup>er</sup> janvier, à 17 h. 45  
UNE HEURE D'ACTUALITÉ  
AVEC LES CHANSONNIERS

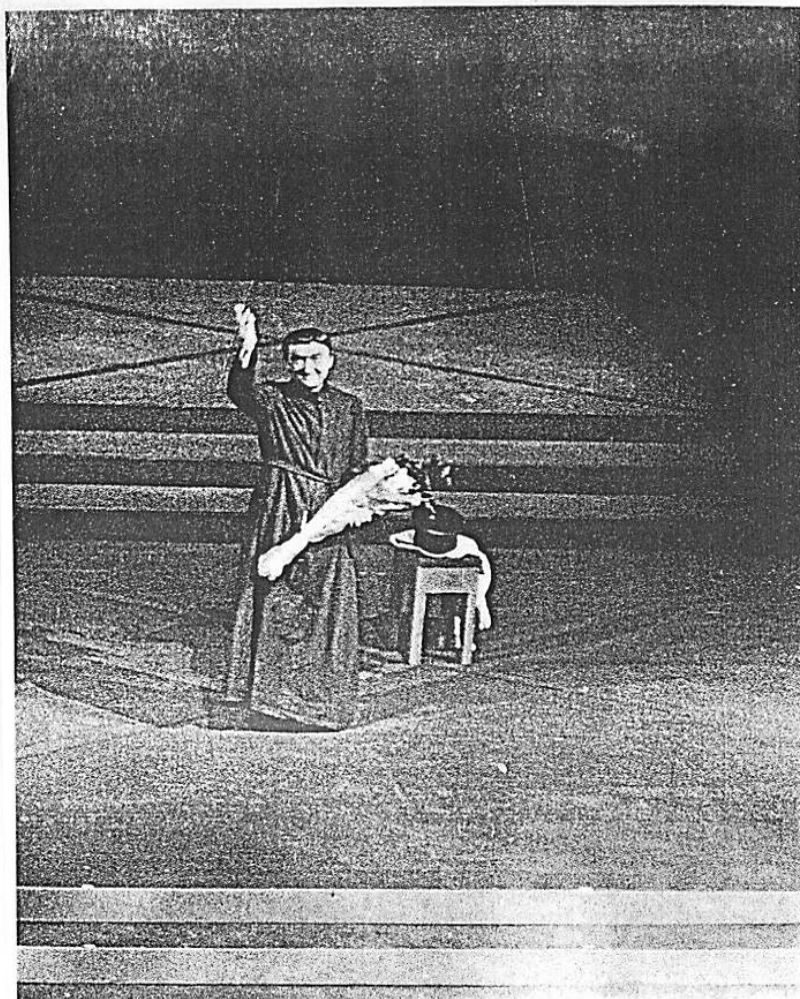
Lundi 1<sup>er</sup> janvier, à 18 h. 45  
APÉRITIF-CONCERT - BUFFET

Lundi 1<sup>er</sup> janvier, à 21 h. 15  
L'ALCADE DE ZALAMEA

A chaque week-end

APÉRITIF-CONCERTS et NUIT DANSANTE seront animés tour à tour par les Orchestres  
Félix CHARDON - Le Sextette de Jazz moderne de Georges LOCATELLI - LE RICO'S CREOLE BAND - Antoine CORNU et ses cordes  
avec le concours du chanteur à la guitare Chris DELIVIER, de l'accordéoniste André MARCAUX,  
de l'animateur René LHORTIOS et sa trompette, et du trio de saxophones de Jean LUINO  
- Les Cors du "DÉBUCHER DE PARIS" sonneront l'heure des réjouissances -

- TNP : W.E de fin d'année, 1961-2.



AUT DISCE  
apprends

AUT DISCE  
enseigne

AUT DISCE  
ou pars...

... l'été 1963 aux villages de Saint-Paul School, école de Thomas More

- Août 1963 : Thomas More, l'homme seul.



## **Première Partie**

### Chapitre 8



**-Répertoire des récitals de Jean Vilar-**

- Aragon, Elsa entre dans le poème et Je me tiens sur le seuil de la vie. (fragments.)
- Balzac, Autre étude de femme.
- Baudelaire, Le Balcon ; Moesta et errabunda ; Le Voyage (extraits.) ; La Chevelure ;  
Les petites vieilles.
- Bertaut, Cantique de la vierge Marie (extraits) ; Encore un printemps ; Le Satyre.
- Bonaparte, Lettre d'amour.
- Chamfort, caractères et anecdotes ; Petits dialogues philosophiques.
- Corneille, Méditation sur le pouvoir, Cinna, IV, 2 ; Stances à Marquise.
- Cyrano de Bergerac, Proverbes.
- D'Aubigné, Stances ; L'Hiver du sieur Aubigné.
- De Sévigné, Lettre à Mme de Grignan du 24-3-1671.
- De Sponde, Stances de la mort.
- De Viau, La Solitude.
- Du Bellay, Heureux qui comme Ulysse ; Las ! où est maintenant....
- Eluard, Une seule pensée.
- Giraudoux, Le Discours aux morts ; Hector, La Guerre de Troie, II, 5.
- Hugo, Vieille chanson du jeune temps ; Veni, Vidi, Vixi ; Demain dès l'aube....
- Jouhandeau, Quelques pages.
- La Bruyère, Giton ; Emire.
- La Fontaine, La fille ; La jeune veuve ; Les deux pigeons ; Le loup et le chien ; Le lion amoureux.
- Mainard, La belle vieille.
- Malherbe, Chanson.
- Malraux, Extraits de La Condition humaine
- Maupassant, Décoré.
- Molière, Tartuffe, III, 3 ; Don Juan, I, 1 et II, 4.
- Montaigne, Quelques pages ; Que philosopher c'est apprendre à mourir. (Extraits.)
- Perrault, La belle au bois dormant. (fragment.)
- Régner, Satire 15.
- Renard, Poils de carotte, (Extraits.)
- Ronsard, L'amour mouillé ; Sonnet à Hélène.
- Saint-Amant, L'Automne des Canaries ; L'hiver des Alpes.
- Saint Exupéry, Vol de nuit. (Extrait.)
- Saint-John Perse, Poèmes (Amers, « Etroits sont les vaisseaux » ; Vents.) (Extraits.)
- Saint Simon, Portrait d'un roi vieillissant.
- Souvenirs d'un comédien.
- Supervielle, Hommage à la vie.
- Tristan l'Hermite, La Comédie des fleurs.
- Valéry, L'Abeille.
- Verlaine, Les ingénues ; Mon rêve familial ; Clair de lune ; Les indolents ; Colloque sentimental ;  
Mon Dieu m'a dit ; Le ciel est par-dessus le toit.
- Voiture, Trois rondeaux.
- Voltaire, Caractère ; Beau ; Guerre ; Liberté ; Dieu ; (Dictionnaire philosophique.)
- Zola, Germinal. (Extraits.)

Récital Jean Vilar  
"De Balzac à Verlaine"

- Chamfort  
"Caractères et anecdotes".....1' 20"
- Balzac  
"Autre portrait de femme".....30 à 35'
- ~~Chamfort~~  
Baudelaire  
Poèmes et prose ..... 20 à 25'
- Chamfort  
"Caractères et anecdotes". ..... 1' 20"

ENTR'ACTE.....20'

- Souvenirs d'un comédien ..... 15 à 20'
- Saint-Simon  
"Portrait du Roi vieillissant".....12'
- Jules Renard  
"Lettres choisies de Poil de Carotte à M. Lepic  
et quelques réponses de M. Lepic à Poil de Carotte" .... 8'
- Verlaine  
Poèmes ..... 5'
- Chamfort  
"Caractères et anecdotes" ..... 2'

*Genève*

<i>Laurance</i>	<i>Verl.</i>	<i>+ quelques</i>
<i>St Simon</i>	<i>Chamfort</i>	<i>Chamfort</i>
<i>3 Renard</i>	<i>Chamfort</i>	<i>en Genève (3 poèmes de Verlaine de 7 à Genève).</i>

+ 5

# RECITAL JEAN VILAR

de Balzac à Verlaine

**Palais des Beaux-Arts  
le 25 novembre 1963**

**L'A.D.A.C.**  
en collaboration avec  
**LE RIDEAU DE BRUXELLES**

présente un  
**RECITAL JEAN VILAR**  
de Balzac à Verlaine

Caractères et anecdotes  
de Chamfort

Autre portrait de femme  
de Balzac

Poèmes et proses  
de Baudelaire

Caractères et anecdotes  
de Chamfort

**INTERRUPTION**

Souvenir d'un comédien

Portrait du Roi Vieillissant  
de Saint-Simon

Lettres choisies de Poil de Carotte à M. Lepic et quelques  
réponses de M. Lepic à Poil de Carotte  
de Jules Renard

Poèmes  
de Verlaine

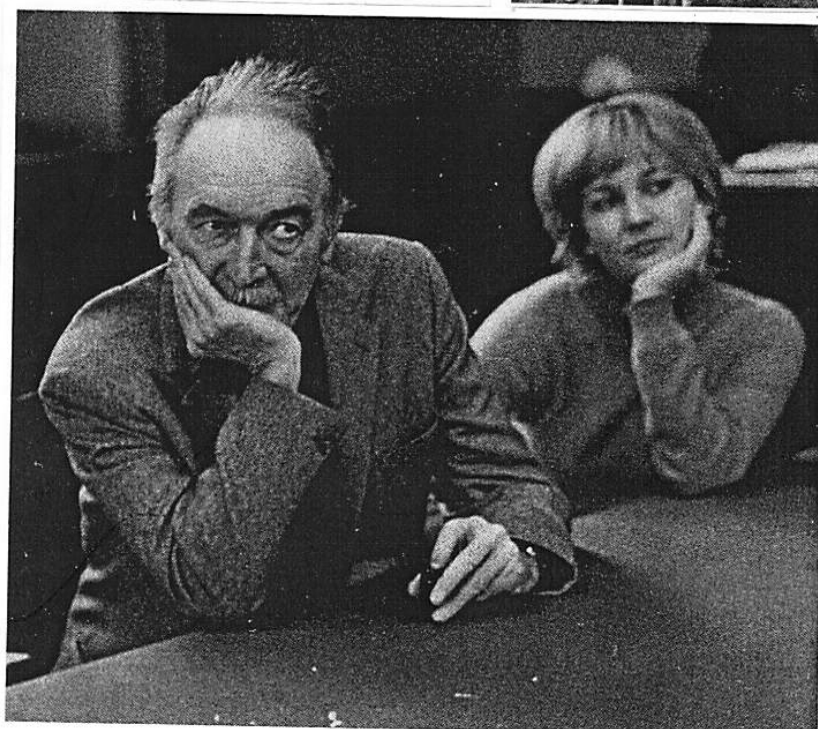
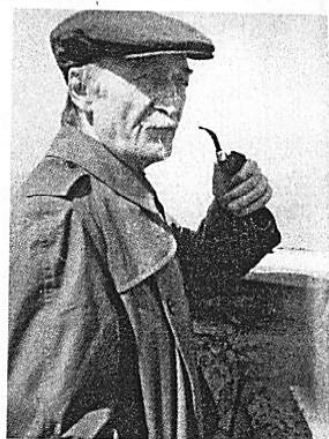
Caractères et anecdotes  
de Chamfort

- Novembre 1963 : récital Bruxelles et modifications pour la Suisse.



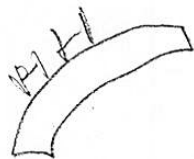


- Avril 1971 : récital URSS. (Dominique et Jean Vilar.)



Cinquelli

Simone



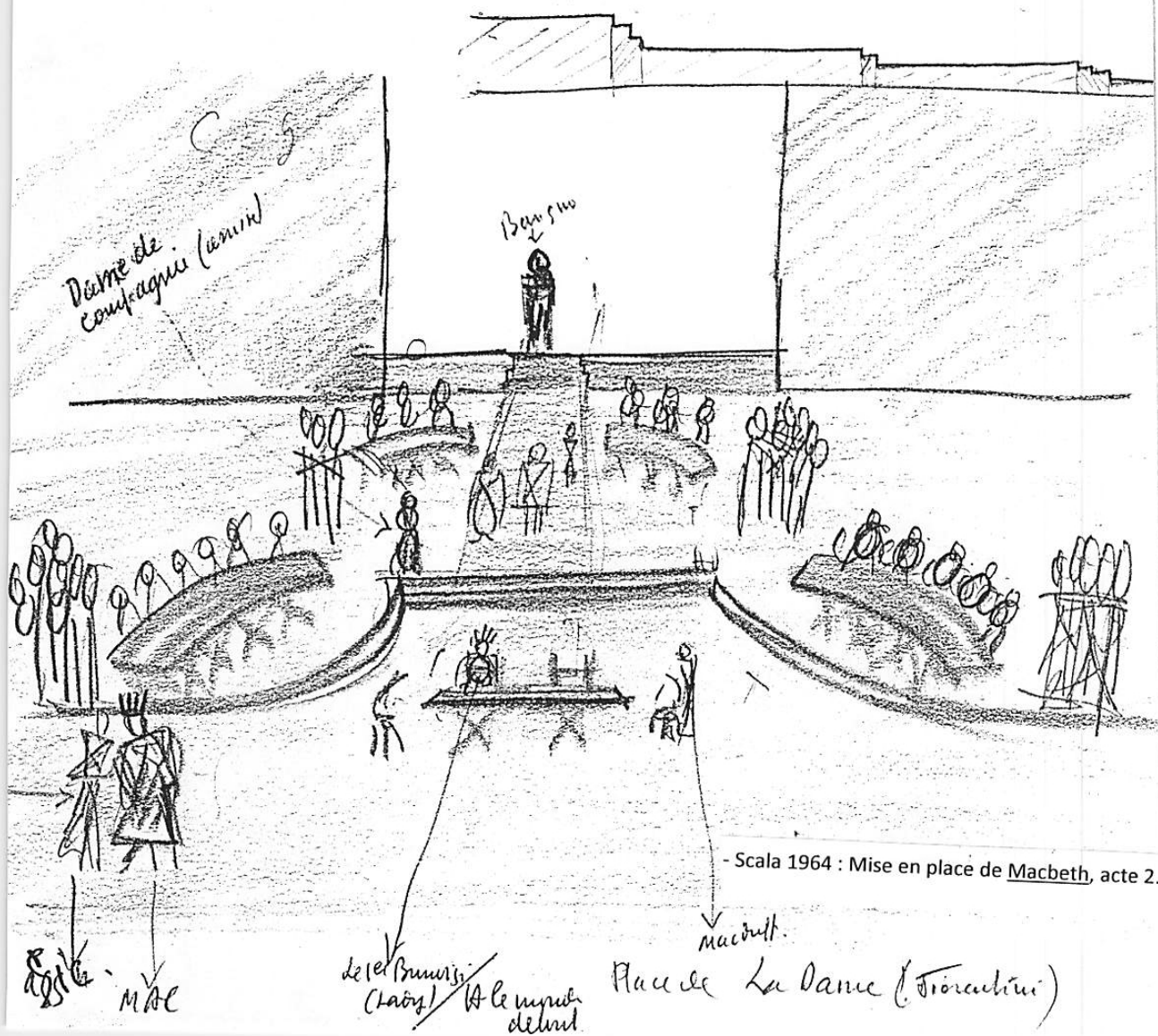
Older



Jeun

0

Chris



- Scala 1964 : Mise en place de Macbeth, acte 2.

Macbeth.

Place de La Dame (Fiorantini)



CONTRATTO N. \_\_\_\_\_

ARTISTA: JEAN VILAR

7, Rue de l'Estrapade - PARIGI

QUALIFICA: Regista

1. - L'Ente Autonomo Spettacoli Lirici Arena di Verona impegna con la presente scrittura

JEAN VILAR

domiciliato a PARIGI - 7, Rue de l'Estrapade

nella sua qualifica di Regista

per la stagione 1969

e precisamente per il periodo dal 18/6/1969 al 2/8/1969

2. - L'Artista è obbligato a prestare la sua opera in qualità di regista per l'opera "Don Carlo"  
di G. Verdi

3. - In corrispettivo delle suddette prestazioni l'Ente Autonomo Spettacoli Lirici Arena di Verona si obbliga a corrispondere all'Artista la somma di L. 4.666.000.=(quattromilionesessantaseimila) quale onorario, oltre a f. 21.050.=(ventomilacinquanta) giornaliera per rimborso spese di soggiorno, per il periodo di effettiva permanenza a Verona o il rimborso delle spese di viaggi effettuati per conto dell'Ente secondo gli accordi stabiliti con la Sovrintendenza.  
pubblici del teatro di opera. Sono a carico dell'Artista le trattenute di legge

4. - L'Artista, per la durata del presente contratto, non potrà prodursi in teatri, sale di concerto o altri luoghi pubblici né prestarsi a radiotrasmissioni, incisioni di dischi, riprese di film sonori, senza aver ottenuto l'autorizzazione dell'Ente Autonomo Spettacoli Lirici Arena di Verona.

5. - L'Artista non potrà assentarsi da Verona nel periodo contrattuale senza l'autorizzazione dell'Ente Autonomo e do essere sempre reperibile per ogni necessità. Avrà l'obbligo di prendere parte a tutte le prove stabilite dal Teatro e di vest e truccarsi alle prove generali ciò sia disposto dalla Direzione.

6. - Il presente contratto si intenderà risolto qualora per cause di forza maggiore derivanti dallo stato di guerra o per a eventi imprevisti (incendi, danneggiamenti, ordini delle competenti autorità, ecc.) l'Ente Lirico Arena di Verona venisse a trovi in condizioni di inagibilità.

7. - Per tutto ciò che non è previsto dal presente contratto (protesta, malattia, norme disciplinari, diritti relativi alle ra trasmissioni, ecc.) l'Ente Lirico Arena e l'Artista si rimettono al Contratto nazionale di lavoro per gli Artisti lirici, alle disp zioni di leggi vigenti, nonché a tutte le norme di carattere generale impartite dalle autorità competenti.

8. - In caso di inadempienza, anche parziale, al presente contratto, la parte inadempiente pagherà all'altra, a titolo penale, una somma pari all'importo complessivo della paga fissata per la durata del contratto, senza pregiudizio dei maggiori da che potranno essere comprovati.

9. - Le rappresentazioni potranno essere radiodiffuse, radiotelemesse, e a mezzo registrazione.

10. - Per le eventuali controversie le parti eleggono il loro domicilio presso il Foro di Verona.

#### CONDIZIONI PARTICOLARI

L'onorario sarà corrisposto nel modo seguente:

Acconto di L. 1.000.000.=- al 20/6/1969 X

Acconto di L. 2.000.000.=- al 30/6/1969 X

Rimborso a saldo al 2/8/1969

Letto, approvato e sottoscritto.

per l'ENTE AUTONOMO ARENA DI VERONA

Adriano Monti  
IL PRESIDENTE

L'ARTISTA

Jean Vilar

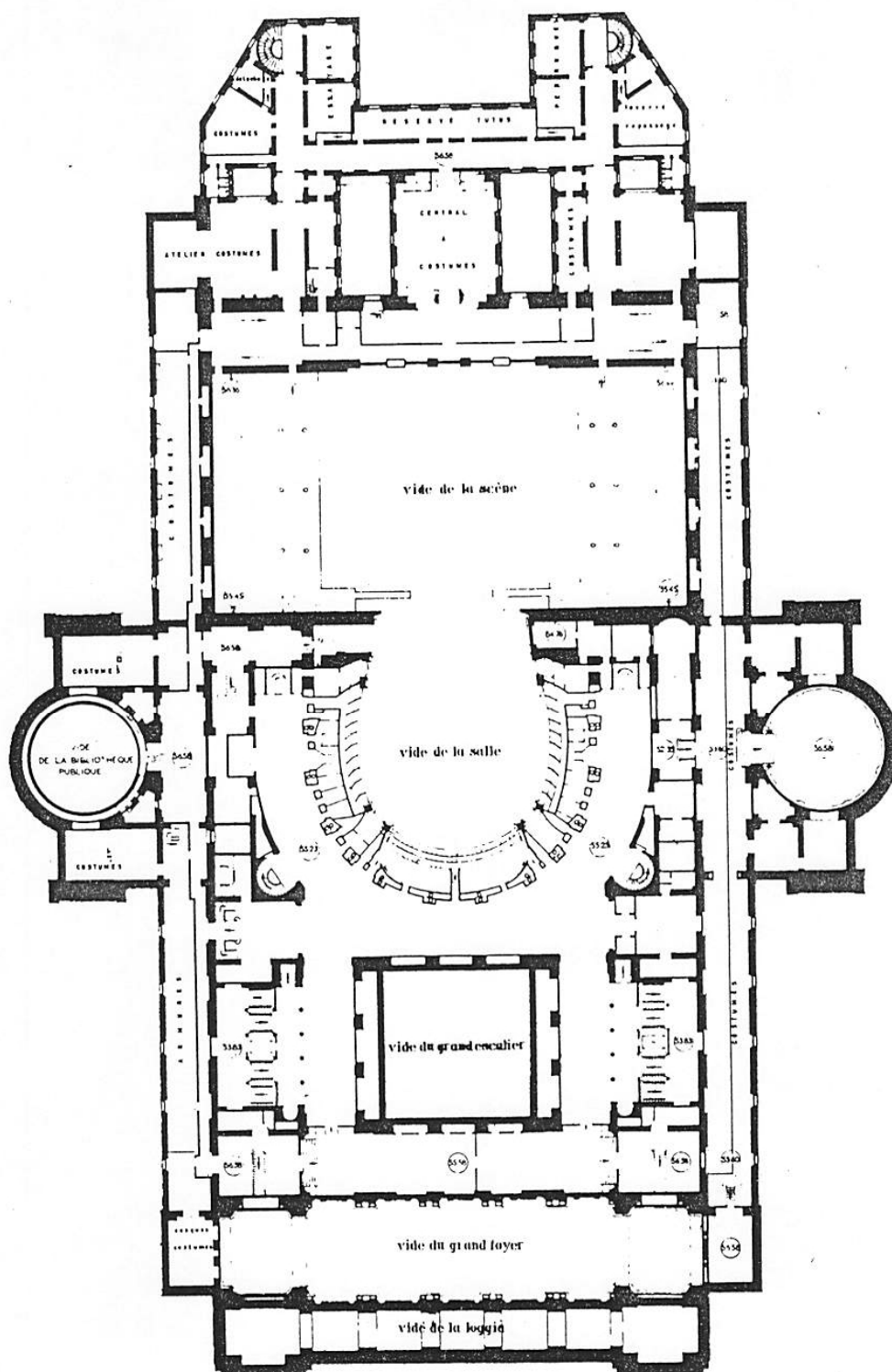
- Vérone 1969 : contrat de Vilar.



## THEATRE NATIONAL DE L'OPERA

ETAT - ACTUEL

PLAN AUX NIVEAUX 3658 QUATRIEME ETAGE  
3623 QUATRIEMES LOGES  
Echelle de 0.005 par mètre



- Opéra : 4<sup>ème</sup> étage (état premier et projet.)

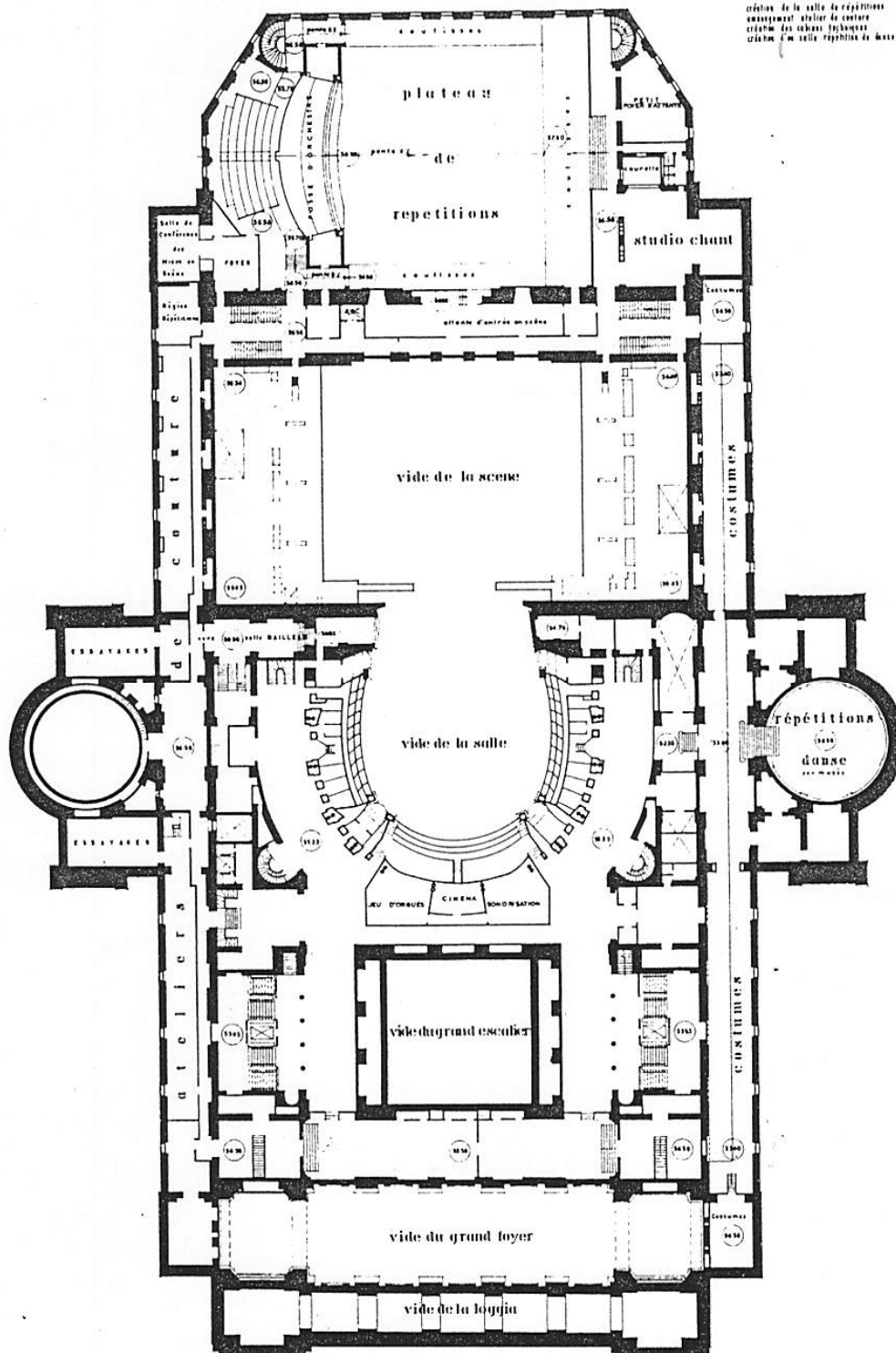
PLAN DRESSÉ PAR LA 9<sup>ème</sup> AGENCE DES BATIMENTS DE FRANCE

# THEATRE NATIONAL DE L'OPERA

PLAN AUX NIVEAUX 5650 QUATREME ETAGE  
5525 QUATRIEMES LOGES  
Echelle de 0.005 par mètre

PROJET

création de la salle de répétitions  
aménagement atelier de couture  
création des cabines techniques  
création d'une salle répétition de danse





## - 1965 : Candidature unique de la Gauche.

Paris, le 27 février 1965

24 mars 1965

Cher Ami,

Vous avez accepté de signer un texte réclamant l'union des gauches en vue de l'élection présidentielle.

Afin de savoir quelle publicité sera donnée à ce texte, ce qu'il convient d'en faire et quelles seront les perspectives qui découleront de son éventuelle publication, nous vous serions obligés de bien vouloir assister à une réunion qui aura lieu le lundi 8 mars, à 17 heures 30, au siège de la Ligue des Droits de l'Homme, 27, rue Jean Dolant, Paris 14ème (métro Saint-Jacques).

C'est alors, si vous en êtes d'accord, qu'il sera délibéré et décidé sur ce qui précède.

Veuillez agréer, Cher Ami, l'assurance de nos meilleurs sentiments.

Georges CONCHON

Daniel MAYER

Jean VILAR

Cher Ami,

La conférence de presse au cours de laquelle sera lancé l'Appel à l'opinion démocratique aura lieu le

Lundi 29 mars à 16 heures 30  
Salon de l'Hôtel du Pont Royal  
7, rue Montalambert - PARIS 7ème

Monsieur Jean VILAR a accepté d'y faire, au nom des signataires, la déclaration dont vous trouverez le texte joint à la présente.

Comme convenu à notre réunion du 8 mars, cette déclaration a été élaborée par le petit collectif de travail qui avait été mis en place et M. Jean VILAR.

Si vous souhaitez voir apporter des précisions ou des modifications à ce texte, ne manquez pas de nous le faire savoir suffisamment à temps. Vous comprendrez que les délais et les difficultés à réunir l'ensemble des signataires ne nous ont pas permis de procéder différemment.

Il est encore temps de nous faire connaître ceux de vos amis qui acceptent de signer cet appel. Il est, en outre, souhaitable d'obtenir, dans les jours qui suivront la conférence, de nouvelles signatures. De tels ralliements à l'appel du 29 mars, mentionnés par la presse, peuvent inciter d'autres personnalités et de nombreux citoyens à s'associer à notre initiative.

Espérant votre présence à la conférence de presse, croyez, Cher Ami, à l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

Daniel ANSELME Michel BREITMAN  
Georges CONCHON Jacques KARADJE  
Roland FLORIAN

Roland FLORIAN  
22, rue Jules Ferry - CHAMPIGNY (Seine)

## - Convocation, 27-2-1965.

## - Annonce de la Conférence de presse.

### APPEL A L'OPINION DEMOCRATIQUE

Les soussignés adjurent les Français qui ont gardé le goût d'être des citoyens de se grouper afin d'exiger de toutes les organisations de l'opposition démocratique qu'elles désignent à leurs suffrages un candidat commun.

Ils tiennent que c'est là le seul moyen de préparer le pays à prendre de nouveau conscience que son destin, au fin de compte, lui appartient.

### Signataires au 29 mars 1965

Daniel ANSELME, Colette AUDRY, Prof. BARTOLI, Hervé BAZIN, Lolo BELLOU, Roger BLIN, André BLUMEL, Jean-Louis BORY, Charles BRAIRANT, Michel BREITMAN, Raymond BUISSIERES, Pierre CABANNE, Jean CASSOU, François CHATELET, Georges CONCHON, Jacqueline DANHO, Anne DASTRES, Claude EISELMANN, Jean EPPEL, René FAULT, Jean-Pierre FAYE, Max Pol FOUCHEST, Georges FRANJU, Paul GRIMMALT, P. GRUNDMANN-BALLIN, Roger IKOR, Claude JEAUME, Alfred KERN, E. LABISSE, Ernest LABROUSSE, René-Louis LAFORGE, Madeleine LEO LAGRANGE, Armand LAMOUX, Henri LAUTIER, Henri LEFEVRE, Jacques MADAILLE, Françoise MALLER-JORIS, Clara MALHAUX, Maurice NABEAU, Etienne NOUVEAU, Jacques PANIJEU, Anne PHILIPPE, Édouard PERROY, Mario PRASSINOS, Pierre PREVERT, Michel RAGON, Henri François REY, Christiane ROCHEFORT, Frédéric ROSSIF, Claude ROY, Charles SALON, Marc SAINT SAENS, Edith THOMAS, VERCORS, Jean VILAR, Dr WEILL-HALLE.

De nombreuses personnalités nous ont adressé leur accord depuis le 29 mars, parmi lesquelles :

Danièle DELORME, Jacques DONIOL-VALCROZE, Henri DUTILLIEUX, Marguerite DURAS, Jacques ESPAGNE, NGULOUNI, Alain RESNAIS, Yves ROBERT, SIMONE, André Pierre-VIENOT, Pastour VOGES, Maurice CHAVARDES, Daniel MAYER, Président de la Ligue des Droits de l'Homme,

Jean-Pierre BIONDI, Jacques DEROGY, Jean-François KARN, journalistes,

Jules ABRUUS, Jean G. BLOCH, Jean-Jacques DE FELICE, Daniel JACOBY, Yves JOUFFA, avocats

des universitaires :

C. ARNAUD, C. BENOIT, F. FRESSON, J. BRUHAT, P.H. CHAMBERT de LAUNY, A. CUNILLO, J. DESCUZY, R. FAYOLLE, B. HERZBERG, R. JACQUOT, V. JAMILEVITCH, J.P. KARLNE, Jean LACROIX, J.M. LAURANT, J. LEBREUX, J.F. LEROY, G. PRÉVOT, M. REBERGUEUX, Laurent SCHARTE, Maurice VIDALIN,

Yvette AMICE (Poitiers), J. BART (Dijon), A. BENOIT (Strasbourg), G. BOUREZ (Grenoble), R. CHERRY (Lyon), ESTIMME (Clermont), F. GOBLOT (Lyon), J. GUYENOT (Nancy), Y. HERVOUET (Bordeaux), R. JEAN (Aix), E. KARANE (Montpellier), J.M. LEGAY (Lyon), P. LILLY (Grenoble), G. POITOU (Lille), R. VIEL (Beziers), M. ZERNER (Aix)

Adressez votre accord à Roland FLORIAN - 22, rue Jules Ferry  
CHAMPIGNY (Seine)

## - Premiers signataires de l'Appel.

*1000*  
*29 Mars 68*

*(Cité - Paris)*

Il est pour beaucoup de nos concitoyens *le temps du désenchantement*. S'il fut abusé parfois par les promesses de renouveau, le peuple constate aujourd'hui le retour *à de* *vielles méthodes* *de* *l'autoritarisme politique* et de conservatisme social et il les rejette.

Les récents événements, la dernière consultation électorale entre autres, ont montré que le pouvoir ne l'emportait *pas* que dans les circonstances plébiscitaires et que, contrairement à ses prétentions, il ne disposait pas d'un profond soutien populaire.

Il nous a semblé qu'il ne fallait rien négliger pour opposer un surcroît démocratique, ou *simplement* *civique*, à la nouvelle tentative plébiscitaire que constitueront les élections présidentielles.

Il faut maintenant que l'opposition démocratique s'affirme. Qu'elle s'affirme comme une force active, dynamique, capable de prendre la relève. Les prochains événements doivent lui en fournir l'occasion.

Il serait dérisoire et désastreux que, pour la prochaine consultation, elle agisse en ordre dispersé. Personne ne le comprendrait.

La condition essentielle est qu'en cette circonstance le choix soit clair.

Il faut une candidature unique de l'opposition démocratique, une candidature qui puisse emporter l'adhésion de toutes celles et de tous ceux qui, en France, se sentent "de gauche", qu'ils soient ou non engagés dans une action militante, attachés ou non à une fidélité politique précise.

Il ne nous appartient pas de faire aujourd'hui une proposition, pas plus qu'il ne nous revient de dire sur quelles grandes options, simples mais essentielles, devra s'engager le candidat.

- Texte de l'Appel du 29 mars.

Les organisations représentatives de la gauche auront à prendre leurs responsabilités et nous n'avons aucune prétention à nous substituer à elles. Nous sommes pleinement convaincus qu'il ne peut y avoir d'action efficace sans accord sérieux entre partis démocratiques, organisation syndicales de travailleurs et autres organisations populaires.

Mais nous avons voulu, par un appel solennel, les inviter à rechercher cet accord sans tarder.

La part que nous sommes amenés à prendre à diverses manifestations de la vie publique nous semblait nous y autoriser.

Nous pensons que nous pouvons être entendus de ceux, si nombreux, qui croient au progrès, à la démocratie, à la justice sociale, au droit imprescriptible à la liberté d'expression mais que décourage la dispersion des énergies démocratiques.

S'il en est ainsi, si, dans les prochaines semaines, citoyennes et citoyens nous manifestent nombreux leur approbation, bien des obstacles pourront être levés : ce sera, en tout cas, pour les organisations de gauche un encouragement et l'obligation morale de préparer, par une confrontation large et confiante, la désignation d'un candidat commun à la présidence de la République.

Ce faisant, nous n'ignorons pas les situations de fait : mais nous pensons qu'aujourd'hui, dans les circonstances nouvelles et inévitables plus favorables à l'opposition démocratique, celles-ci ne sauraient constituer un préalable à la recherche de l'accord.

*En outre :* Nous n'avons d'autre ambition que de donner l'impulsion au mouvement qui, avec le concours d'un très grand nombre d'hommes et de femmes conscients de la gravité de l'enjeu, pourra ouvrir la voie à cet accord.

*FIN.*  
Nous invitons à lire aux qui veulent nous manifester leur  
appétit de luy faire à l'œuvre suivante :  
Daniel BREITHMAN, 16 rue Victor Berthier - Paris 14

# POUR UNE CANDIDATURE UNIQUE DE LA GAUCHE Appel du 29 mars

Paris, le

Monsieur, Madame,

Nous vous remercions du soutien que vous avez apporté à notre appel du 29 mars.

Les nombreuses lettres encourageantes que nous avons reçues nous incitent à poursuivre notre effort pour la réalisation de l'accord qui permettra une candidature unique de la Gauche aux élections présidentielles.

Nous ne sommes pas une nouvelle organisation politique et nous n'entendons pas le devenir pas plus que nous n'avons la prétention de nous substituer aux organisations existantes. Mais nous pensons qu'il y a dans ce pays de très nombreux citoyens, engagés ou non, qui déplorent la division paralysante de la Gauche face au régime gaulliste et nous croyons que le moment est venu, pour eux, de la faire savoir.

Si, dans les semaines qui viennent, ils manifestent nombreux leur approbation à notre Appel, ils rendront les choses plus faciles et un accord possible entre les organisations de gauche pour la désignation d'un candidat qui s'engagera, au nom de tous, sur des options essentielles et simples.

Le courrier que nous avons reçu montre la volonté de nos correspondants de donner à notre démarche un prolongement dans tous le pays. Des comités locaux "d'appel pour une candidature unique de la Gauche" sont souhaités. Nous estimons qu'ils sont réalisables et nous nous efforcerons d'aider à leur constitution notamment en mettant en rapport ceux de nos correspondants qui habitent une même localité ou un même département.

Ces comités, par toutes les initiatives qu'ils penseront devoir prendre, constitueront sans doute le meilleur moyen de faire avancer l'idée de la candidature unique.

Lorsqu'un comité se sera créé dans votre ville, faites-nous ~~xxxxx~~ aussitôt connaître le nom et l'adresse de celui de ses membres qui pourra assurer avec nous la liaison. La coordination sera rendue plus facile.

Nombreux sont aussi les correspondants qui souhaitent des moyens matériels pour populariser l'Appel du 29 mars. C'est ainsi que des listes de pétition nous sont déjà parvenues. Pour répondre aux demandes, nous avons imprimé des formules et les tenons à votre disposition. Nous envisageons de fournir également le matériel (affiches, tracts, etc...) qui paraît indispensable pour toucher le plus grand

nombre possible de citoyens. Mais cela dépend des moyens financiers dont nous disposerons. Nous ne cachons pas que ces moyens sont actuellement inexistantes. Nous ne pouvons compter - et pour cause - sur les recettes de trésorerie qui assurent habituellement le fonctionnement des organisations. La poursuite de notre action dépend essentiellement de l'aide que nos amis correspondants pourront nous apporter. Conscients de l'importance de l'enjeu, nous n'hésitons pas à les solliciter.

Nous entreprenons, ensemble, une tâche dont nous ne mésestimons pas les difficultés mais nous croyons à la possibilité de réunir les voix de toutes celles et de tous ceux qui, au delà des appartenances ou des préférences politiques, ont une même préoccupation : que cesse la dispersion des efforts de la Gauche face au régime gaulliste, qu'un accord permette un combat commun pour une candidature commune aux élections présidentielles.

Merci de l'aide que vous nous apporterez pour qu'un puissant d'opinion ouvre la voie à cet accord. Tenez-nous au courant des résultats obtenus dans votre localité.

Croyez, Monsieur, Madame, à.....

Le Comité provisoire de l'Appel du 29 mars

Daniel ANSELME Michel BREITHMAN Raymond RUSSIERES  
Georges CONCHON Jacques MADAULE Jean VILAR

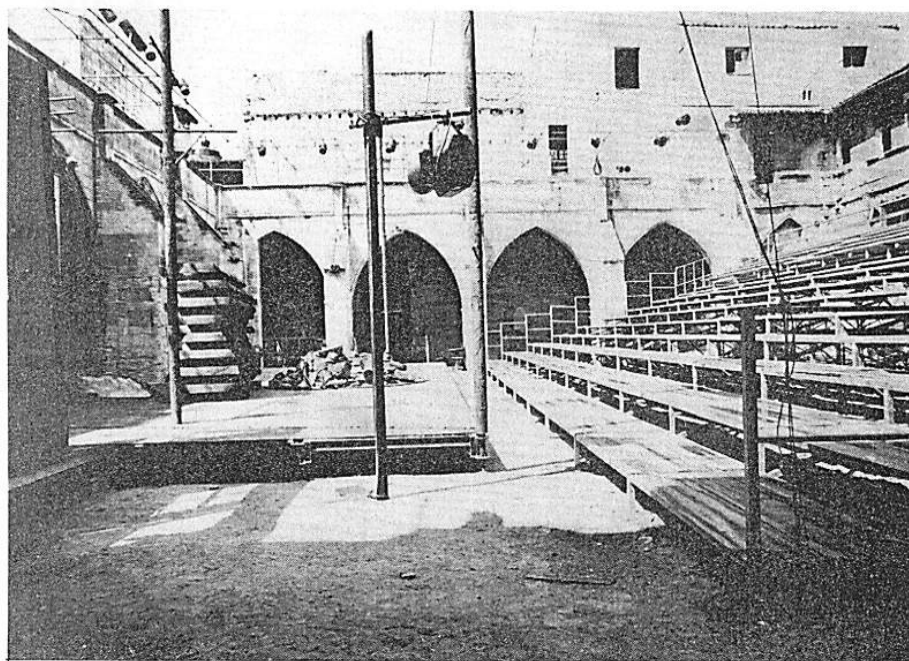
Correspondance au secrétariat :  
Roland FLORIAN  
22 Rue Jules Ferry, CHAMPIGNY (Seine)

Adresser les fonds à Roland FLORIAN, C.C.P. I4920-38 Paris

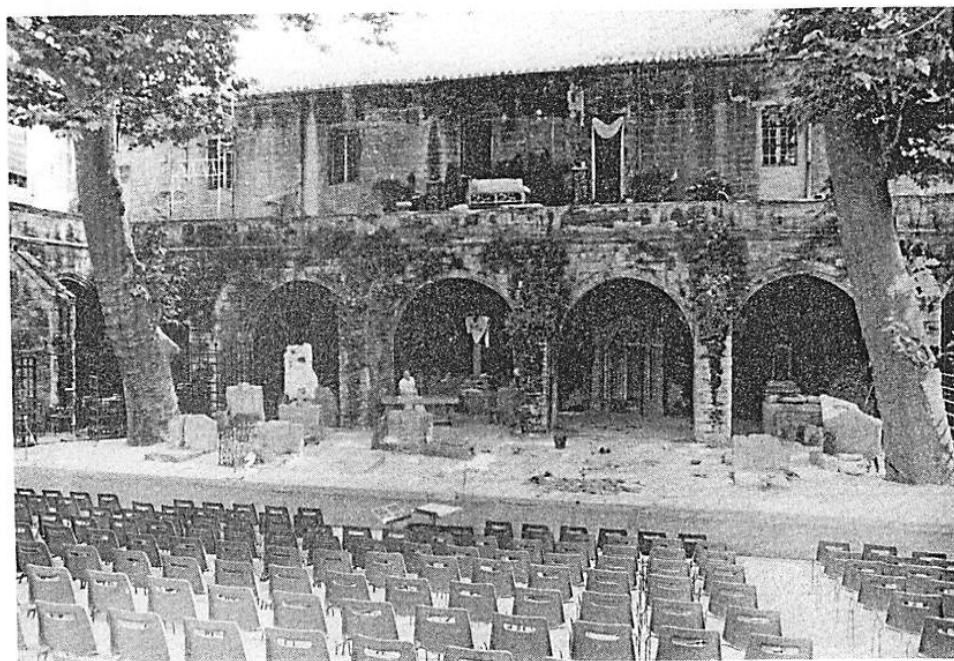
(avec cette note chaque correspondant recevra la liste de pétition dont l'impression a été décaisée ainsi qu'une liste des autres correspondants de leur localité)

- Diffusion de l'Appel.

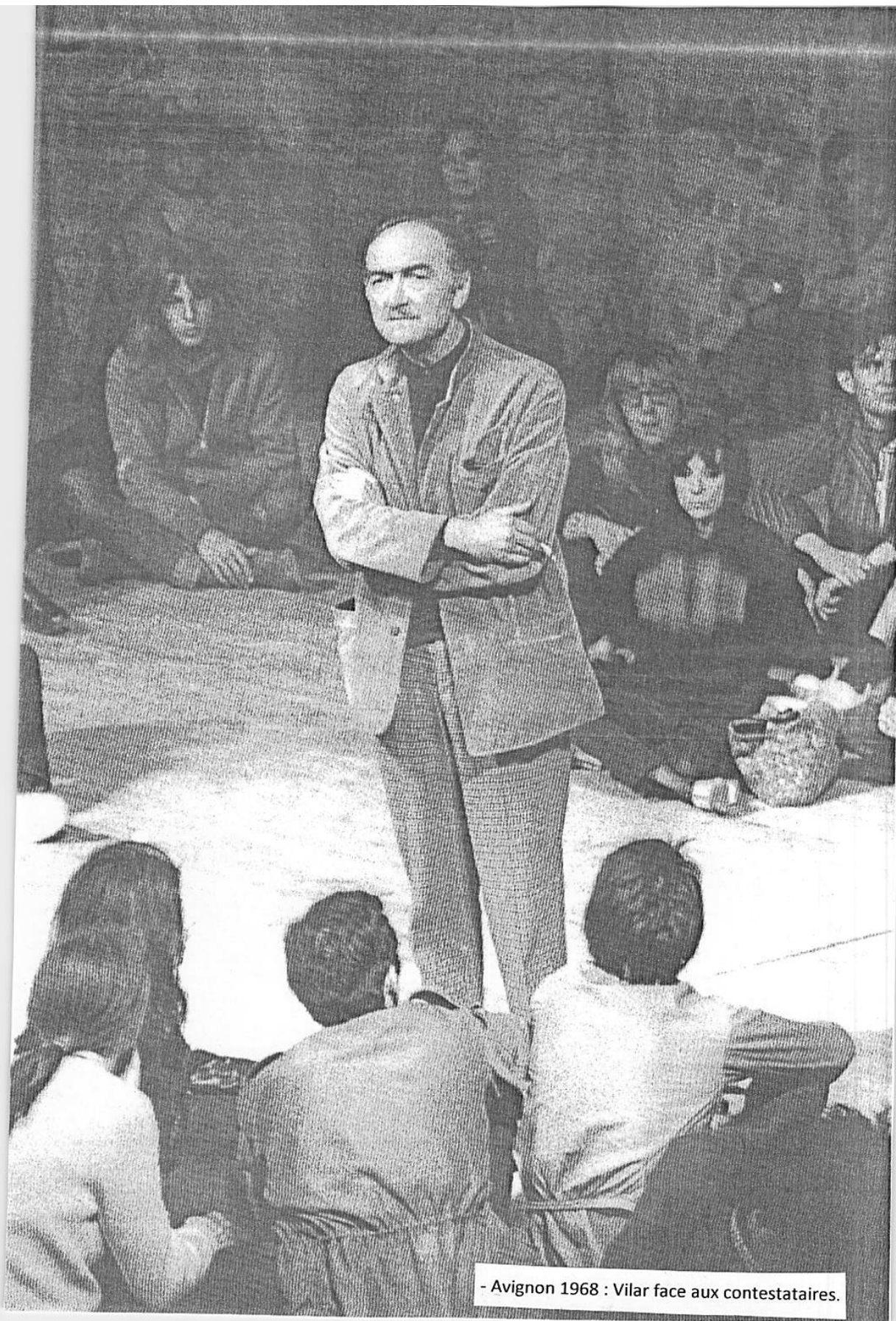




- Avignon 1967 : le Cloître des Carmes.

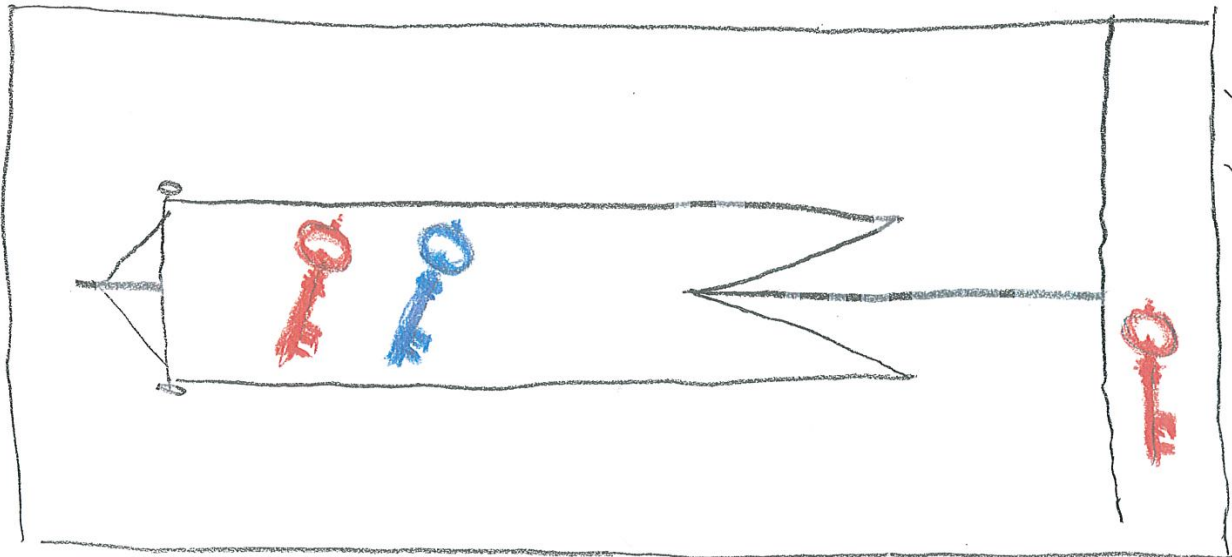


- Avignon 1968 : le Cloître des Célestins.

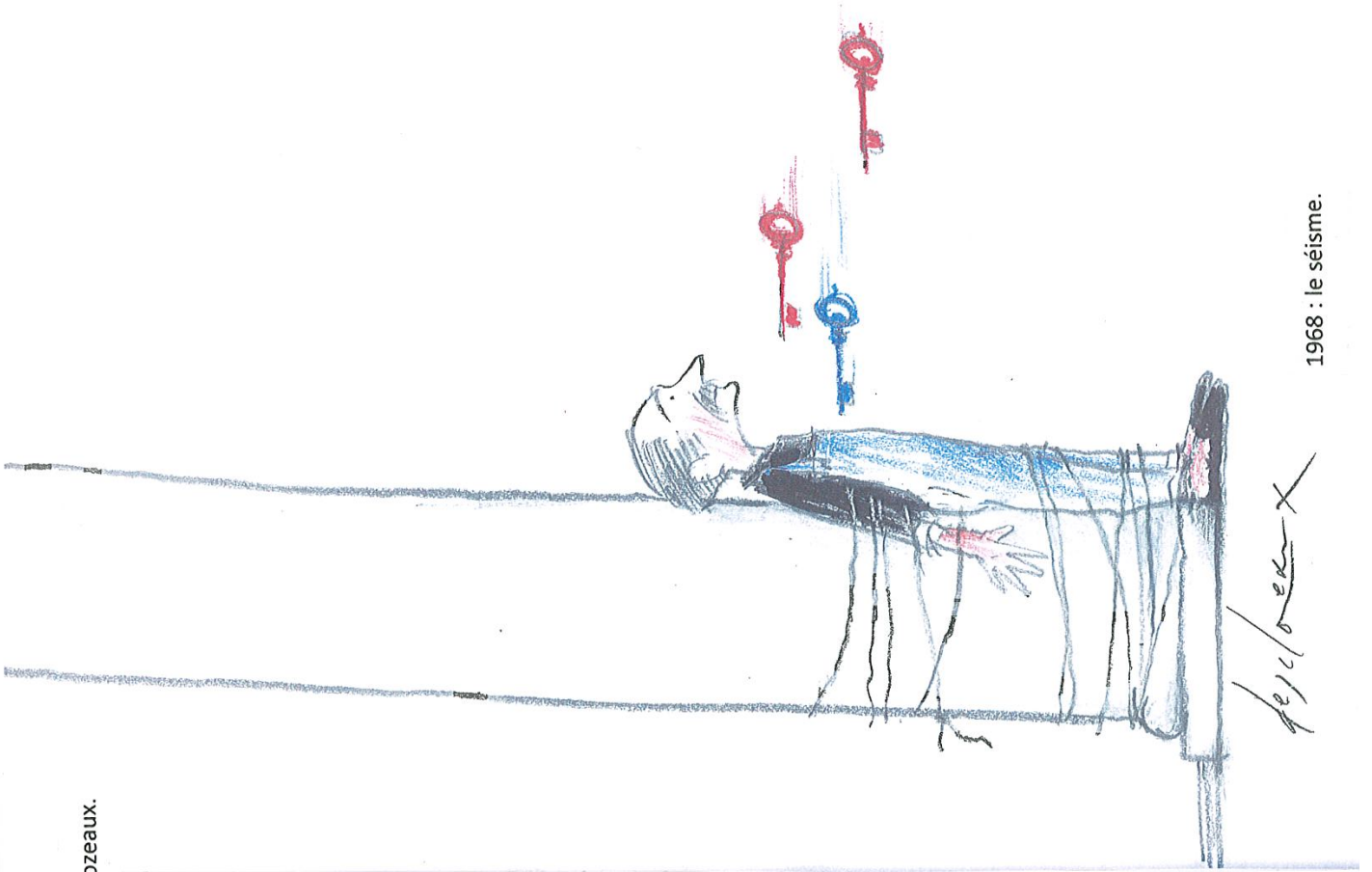


- Avignon 1968 : Vilar face aux contestataires.

- J.P. Desclozeaux.

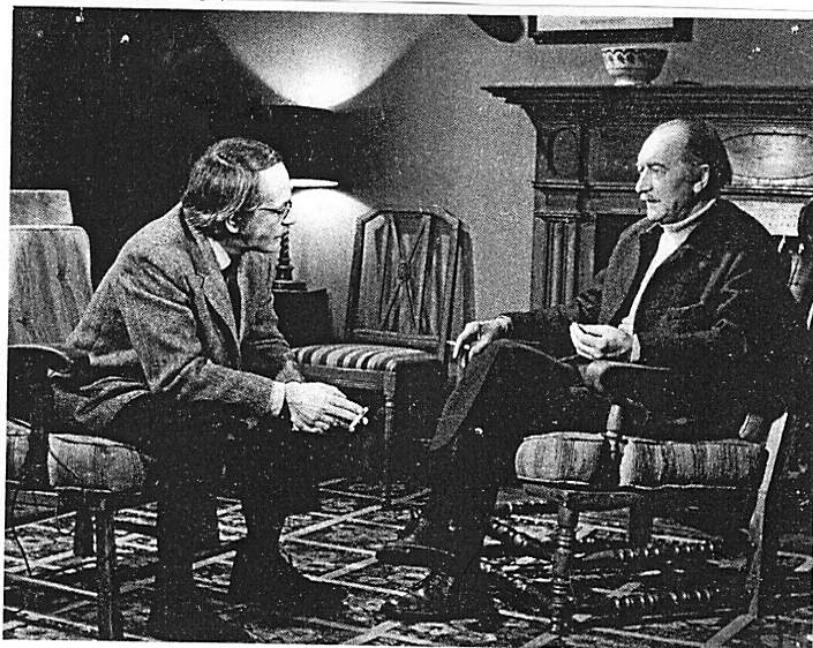


1971 : Vilar meurt.



1968 : le séisme.





- Radio Canada 1970 : Vilar et Florent Forget, réalisateur.



s réalisateurs de l'émission « Malraux par Malraux ». Claude Santelli (au centre), et Françoise Verny (à droite), en compagnie de Jean Vilar et d'André Malraux.

- Mai 1971 : « Malraux, la légende du siècle. »

## **Deuxième Partie**

### Répertoire



[illegible]

Cher Jean Gene,

Tous souvenez vous de ma proposition ? Il y a plus d'un an de cela. C'était à A., quand pour une invitation de D. Trum, j'étais. Or, pourquo ne fâtes vous pas une fois pour nous, que ce soit T.M.E. ou A.M., non ?

de jour nous commencer - et permettez nous de vous  
proposer une idée - pour une sorte de traitement hâ-  
tatif. L'idée vient que souvent (pour moi, peut être) : plus  
on agit vite, plus l'opérateur acquiesce rapidement et dans le  
détail et donc, la construction se fait de façon beaucoup plus facile.

L'empire, dont on peut haïr les hommes oblige en le  
 fait d'effacement des bédouins. Les hommes sont purs  
 et impurs, et des peu d'artisans en l'usage d'un cas. Je  
 suis sûr de dire la même chose, si j'en trouve en moi. Les  
 pards 7 garçons en 7. Les en même temps, (à la fin des  
 ce vol mit le Caire. Mais 50 pards en même.  
 Au 21 le sujet que les pards en 7. Les pards  
 en 7. Les pards en 7. Les pards en 7. Les pards en 7.

- Je n'ai qu'il est difficile pour un auteur de nous  
faire de tout un peu. Les deux romans que, les  
personnes qui, la même. Les grands "acteurs" ~~les~~<sup>les</sup> acteurs  
de théâtre se sont plus les hommes les uns & autres.  
Je n'ai qu'en faitant d'un gas, d'un espagnol  
de celui là, mais comme ça mes parents  
font un petit pt.

des Teem grimo, ne dit pas : j'ai un roman en préparation  
 Mais, qui pourra en tirer quelque chose, ne nous  
 envoie pas cela ! Je n'en veux ! Pas de rien ! Ou alors,  
 pas de style. Et tant que vous ferez quelque chose.

[illegible]

lors quand  
De te faire, je lous en pins, re lous non



DIRECTION

NOTE  
de

à M. le Directeur

PARIS

Re 2.3-1956

the i Jan Gino

Am 20. 9. 1901.


There is very poor public ~~water~~, & no public,  
not to mention swimming - No, if we  
do succeed: "You find a t'il come?" & t'il  
come? a t'il about me. A project come  
from now? ))).

Je mangue très mal d'aujourd'hui. R. s. & was  
n'y p's le fait, q' lemp. ci, devient un regel  
à moi. Pourquoy p's me adp'ter à l'air,  
l'air l'air, ... et je finisment p's en d'v'nt  
p's, d'v'nt Votre

~~Journal~~ Tent etes 24. January 1935  
JEAN VILAR  
a me repandre. Pres notes J.S.

Brewster J.S.

21

  
EUGENE IONESCO  
96 bd du Montparnasse  
75014 PARIS

PARIS, 1e 30 Octobre 1990

Monsieur Louis MONTILLET  
13, allée de la Châtaigneraie  
33170 GRADIGNAN

Cher Monsieur,

Comme réponse à votre lettre du 22 Octobre par laquelle vous me demandez de vous préciser sur quelle pièce correspond la note inédite de Jean Vilar, je me souviens que je rentrais de Royaumont où j'avais écrit ma pièce "VICTIMES DU DEVOIR" et c'est donc de cette pièce que je me suis entretenu avec Vilar.

Je voyais de temps en temps Vilar que j'estimais beaucoup, nous avions de longues conversations mais nous n'avions pas les mêmes idées et surtout dans la politique.

Je lui avais promis, je crois, "LE RHINOCEROS" mais jusqu'à la fin "LE RHINOCEROS" a été créé en Allemagne et c'est un an après que Barrault l'a créé à l'Odéon.

J'ai beaucoup regretté la mort de Vilar et même de ne pas avoir travaillé avec lui mais les choses se passent toujours trop vite.

Je vous souhaite bonne chance pour votre thèse de doctorat sur Jean Vilar qui mérite bien de s'occuper de lui.

Je vous prie de recevoir mes sentiments distingués.

  
EUGENE IONESCO



## **Deuxième Partie**

Réalisation



Aujourd'hui 4<sup>e</sup> année.

Notes générales sur Henri IV.

Pour l'éthique et pour la régies.

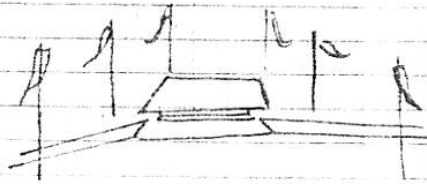
Parti de ce principe : la pièce joue sur deux tableaux : la guerre et les bordels.

Le costume doit être plus ou moins guerrier ;  
le costume des ~~bourgeois~~, donc, des artistes  
de H. IV. L'apparat, de cour de R. II. La royauté est  
et fut toujours menacée —

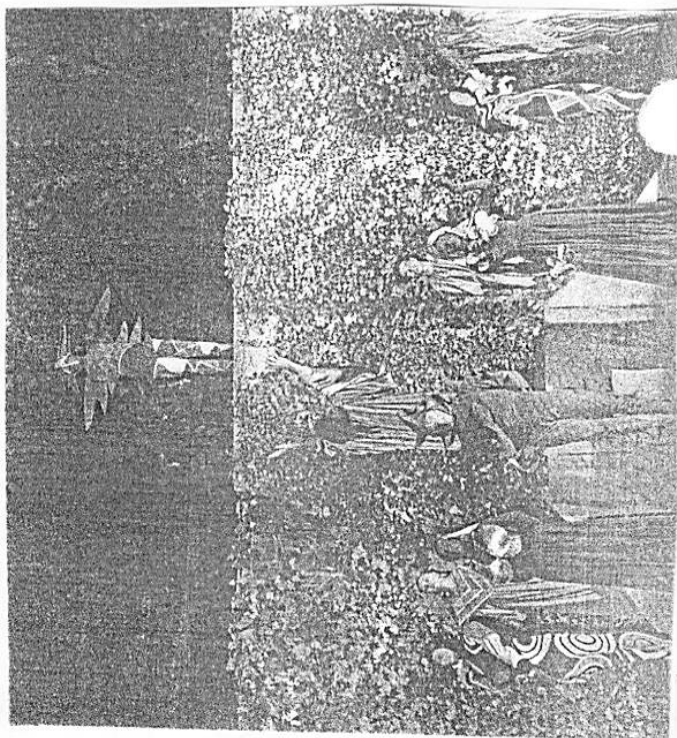
Guerre civile, rébellions et bordels.

Pour la couleur de la scène et Amorgel-actuelle :

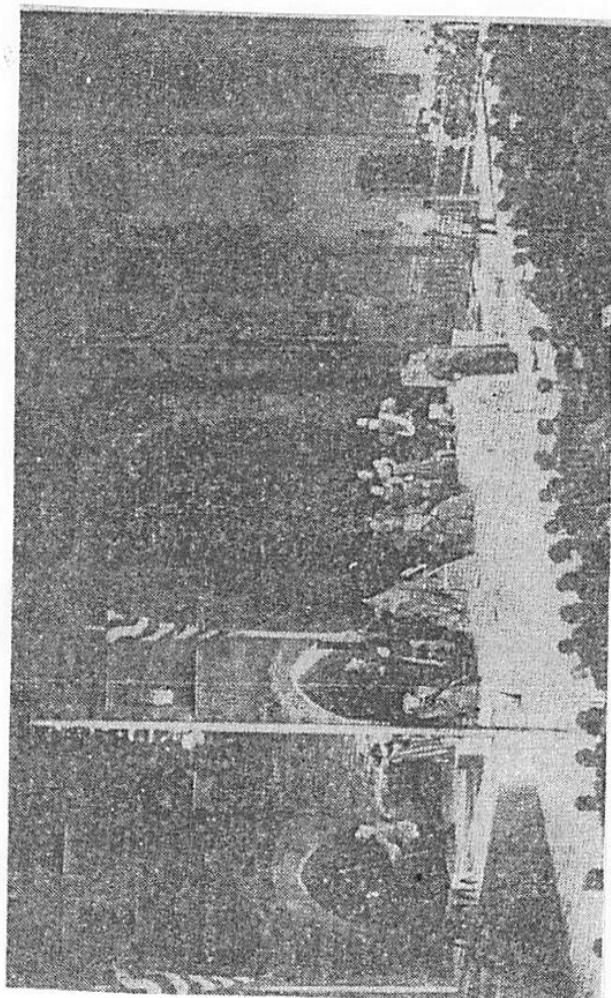
Il va falloir, cette année, armer le plateau  
avec 5 à 8 mats peut être. On s'ennuie aux  
contours des festes. Que le noir et le rouge  
dominent.



- Notes Henri 4 à la C.H. (Vilar Journal 1950)



*La Terrasse de midi - Germaine Montero, Michel Bouquet.*



*Tobie et Sara - Silvia Monfort, Alain Cuny.*

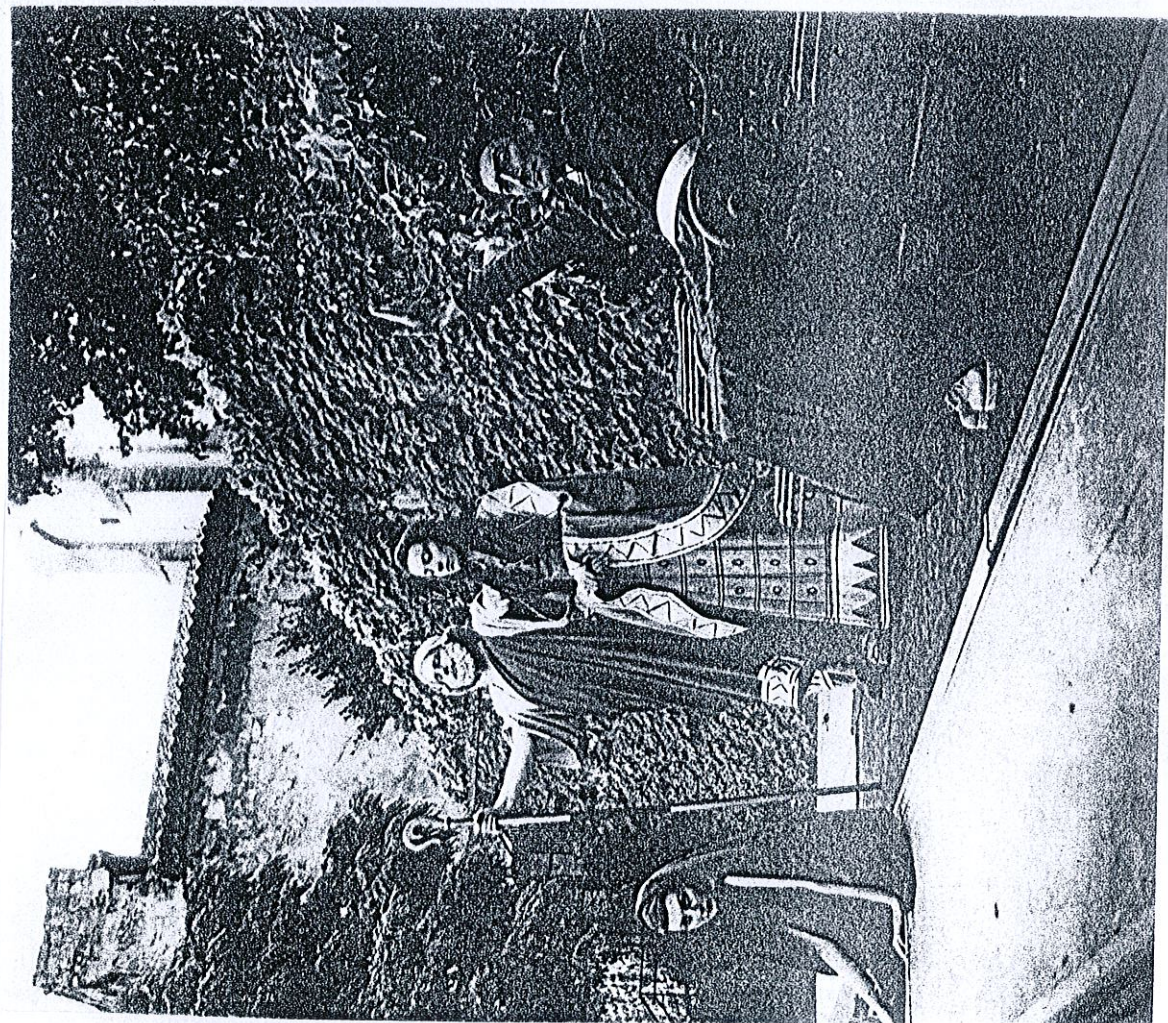


- Dispositif de Tobie et Sara au Verger 1947.

- Richard 2 C.H. 1947.

- Avignon 1947.





Natalie Norval

Yves Brainville

Monique Chaumette

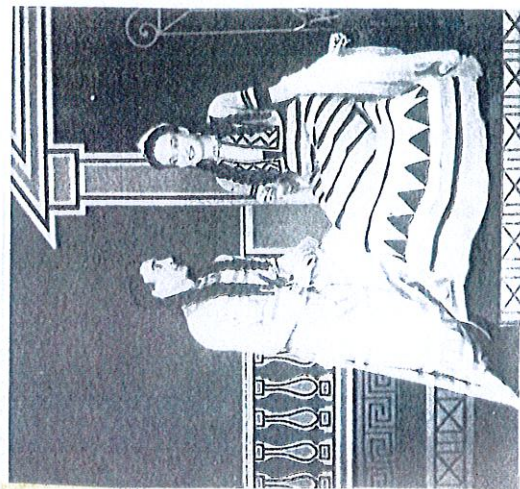
Jean Vilar

Répetition en costumes l'après-midi.

- Œdipe Roi : 1949 au Verger, 1951 au Th. Marigny.

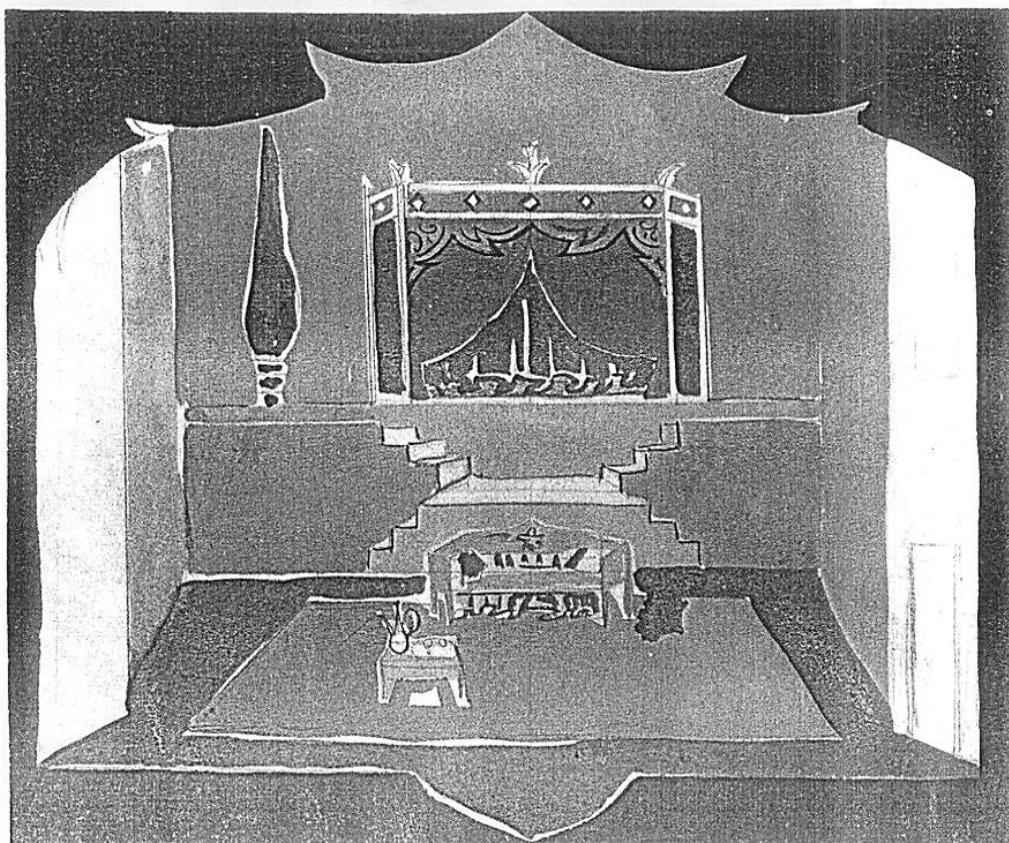


Avignon, Jardin d'Urban V Croquis de Jean Vilar

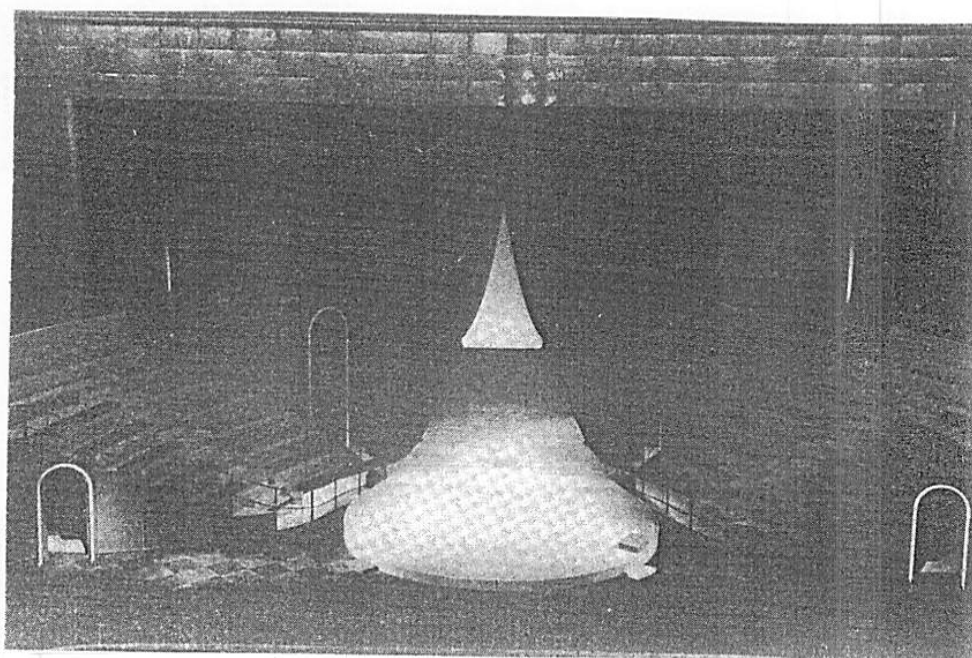


Avec Marie-Hélène Dasté. Photographie Bernand.

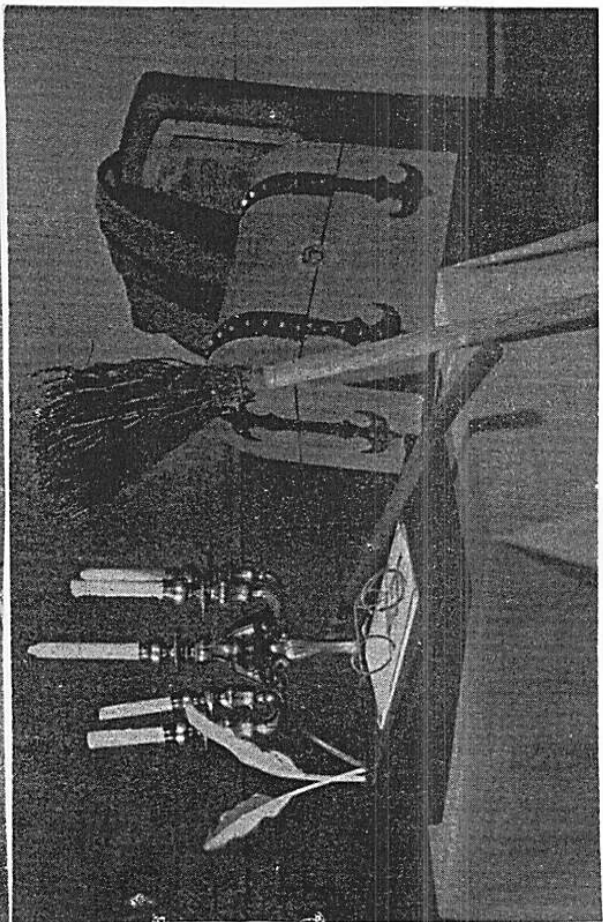
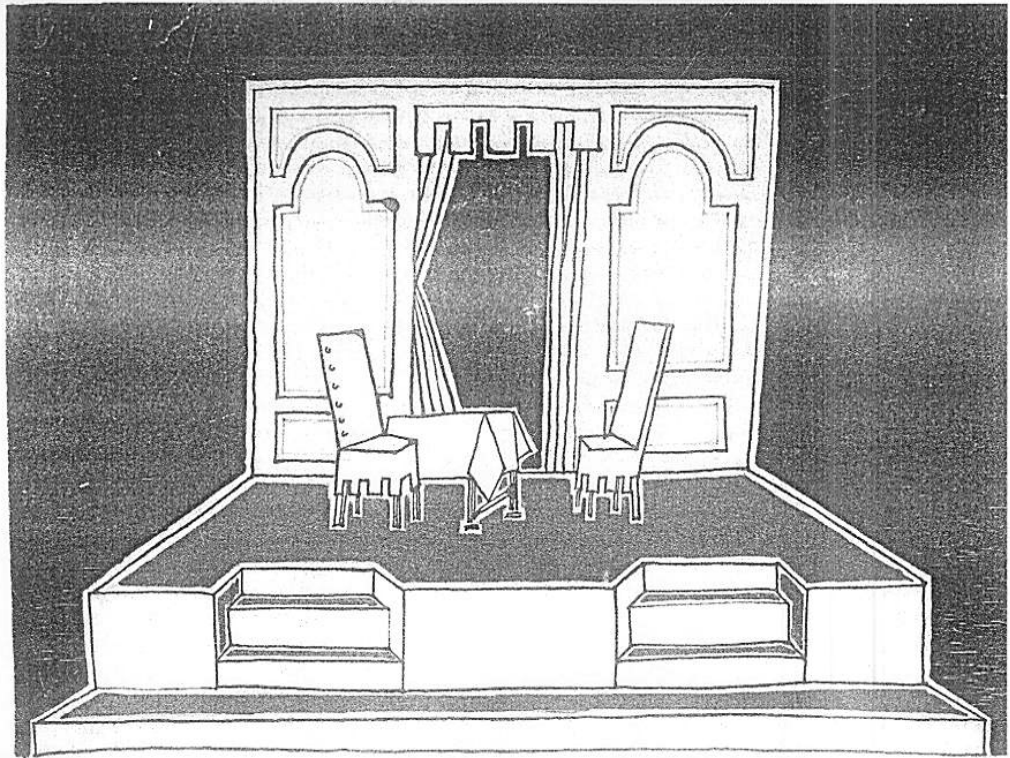




- Shéhérazade : décor de Pignon Th. Edouard 7, 1948.



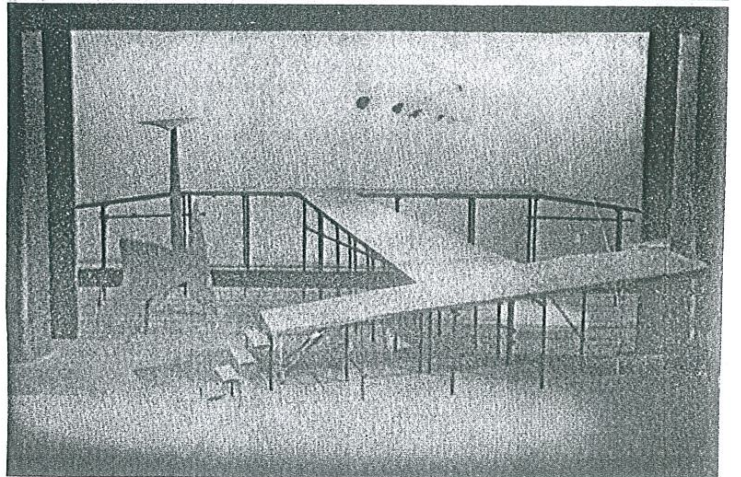
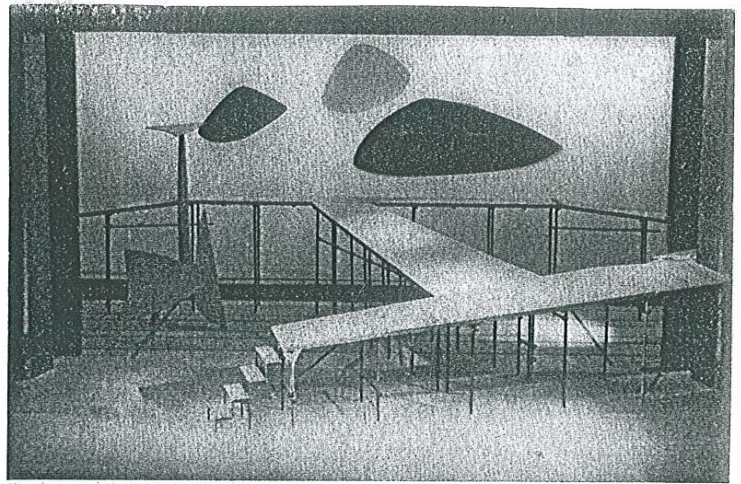
Pignon. LE PLATEAU DE LA NOUVELLE MANDRAGORE 1952.



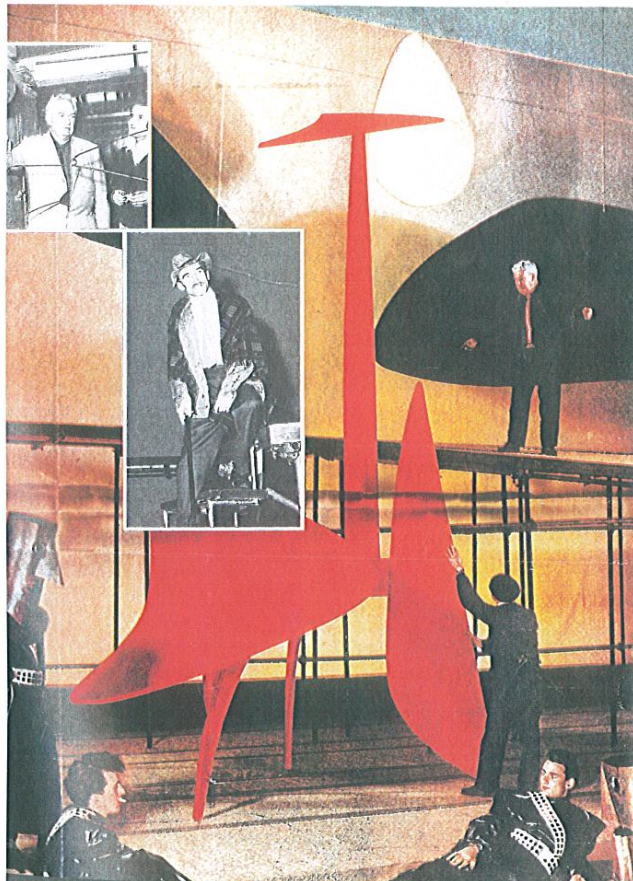
- L'Avare, Chaillot 1952 : dispositif et accessoires.



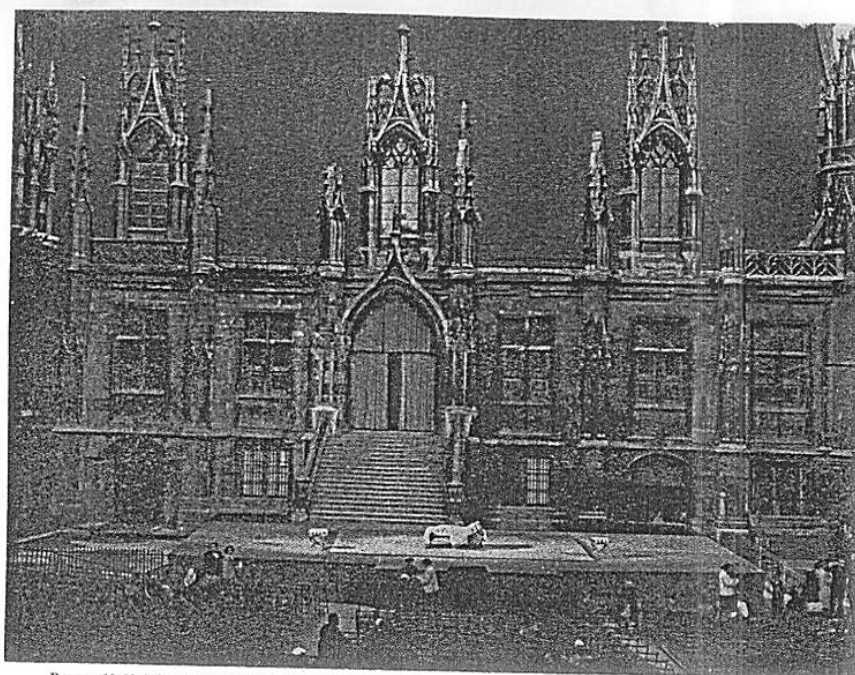
- Nucléa, Chaillot 1952. Dispositif de Calder.



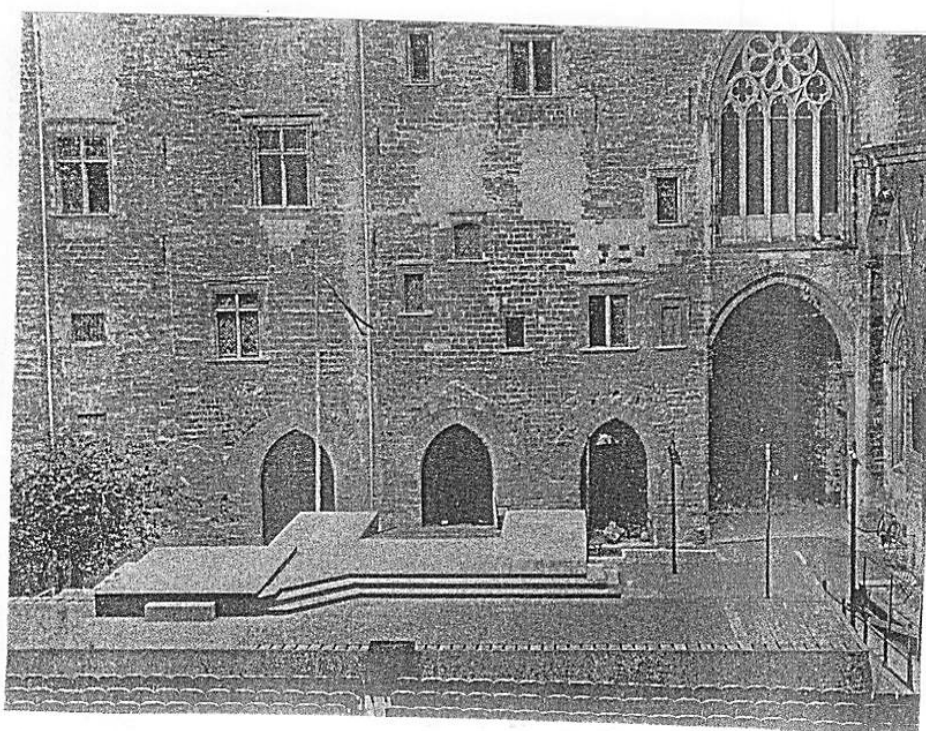
DISPOSITIFS SCÉNIQUES DU 1<sup>er</sup> ACTE (EN HAUT) ET DU 3<sup>e</sup> ACTE (EN BAS)



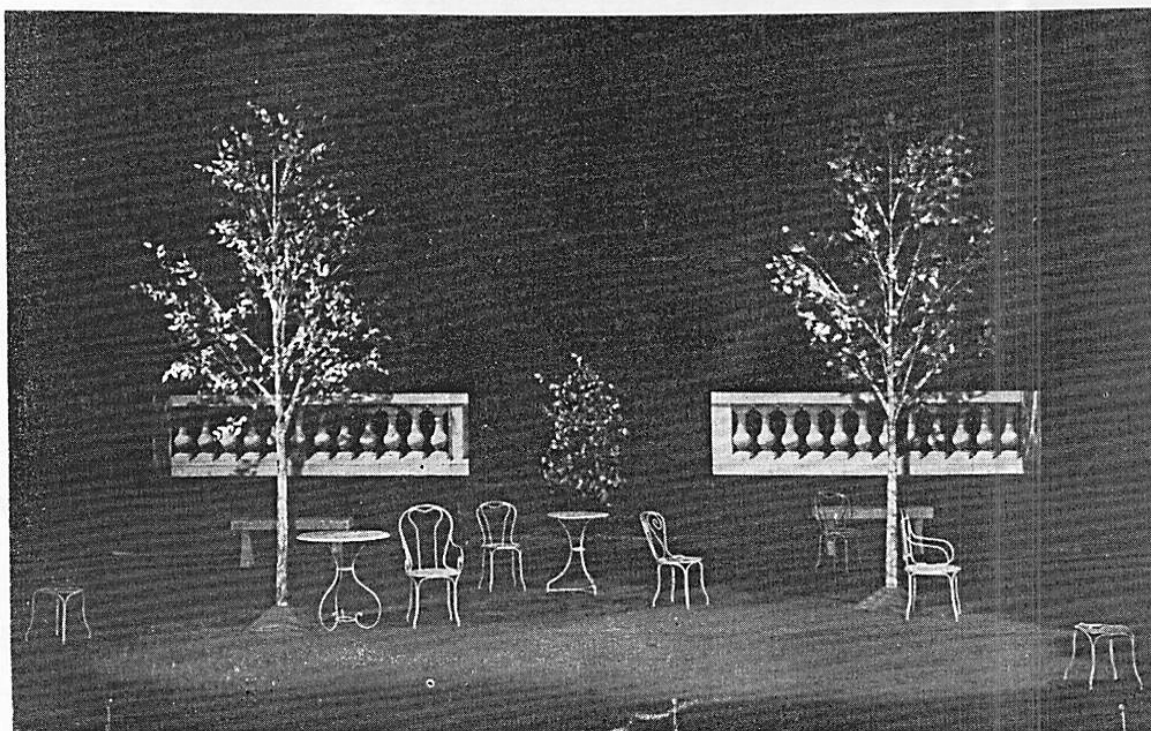




Rouen, 10-15 juin 1954 : Festival Cornelle. Dispositif scénique pour *Cinna*, dans la cour du Palais de Justice.

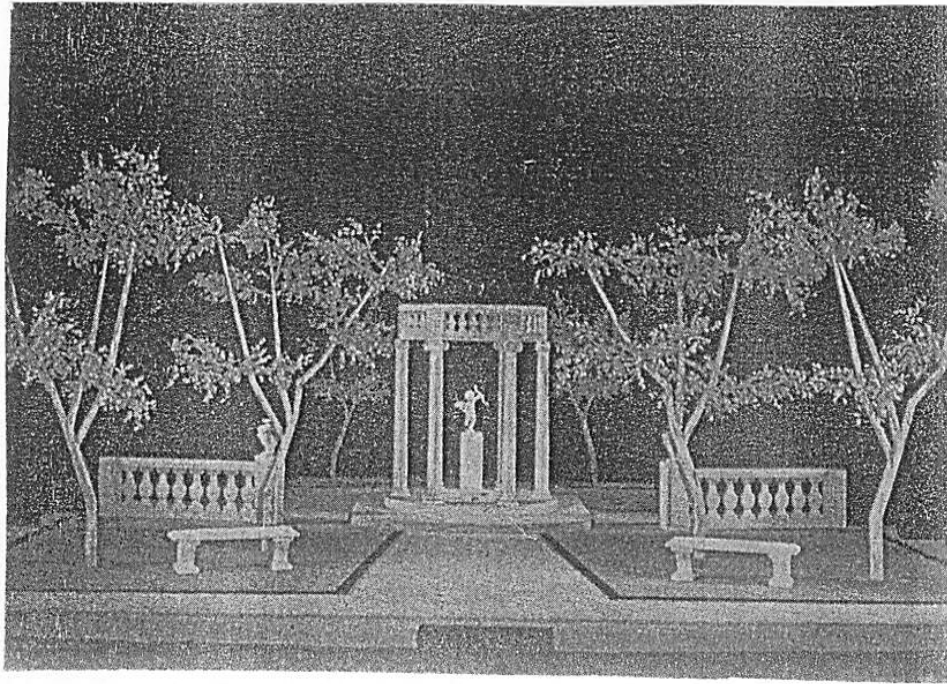


- Dispositif pour Lorenzaccio C.H. 1952.

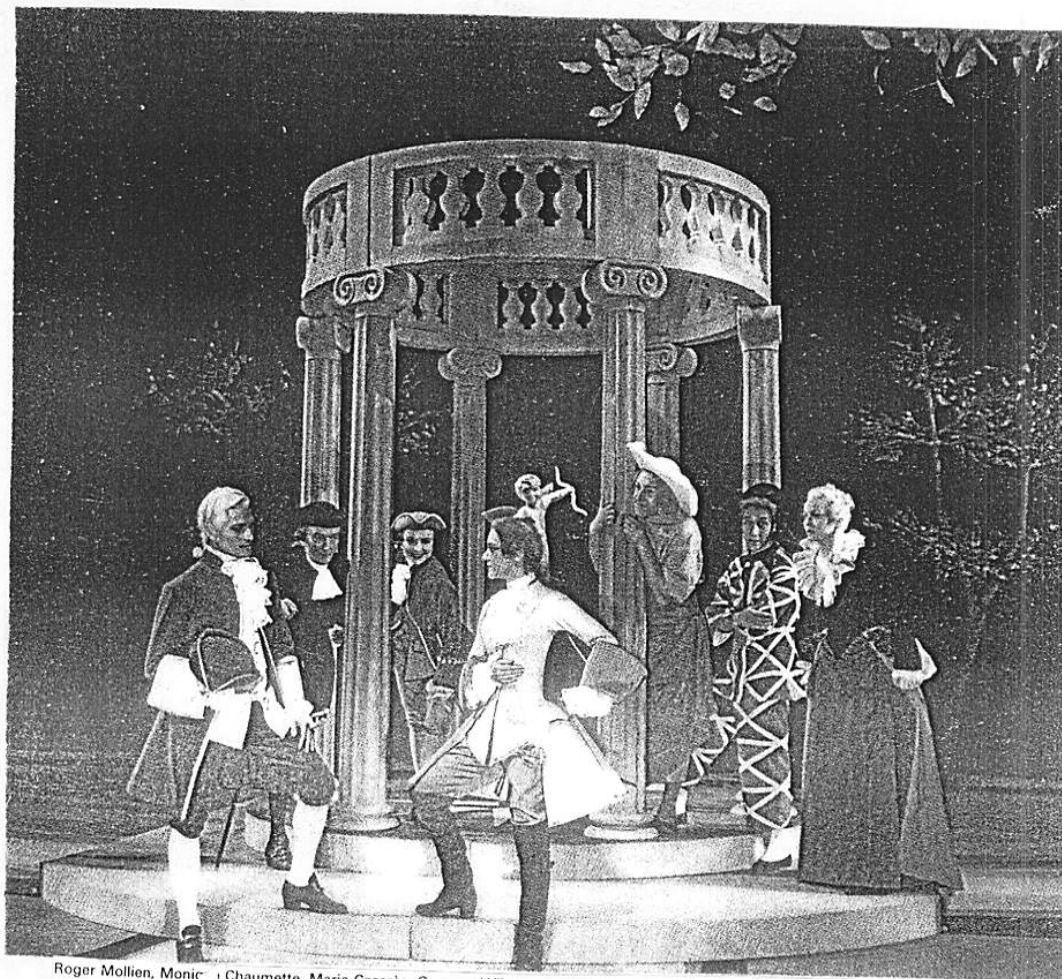


- La Ville, Chaillot 1955. Dispositif de Gischia.

- Avec : Wilson, Casarès, Cuny, Vilar.

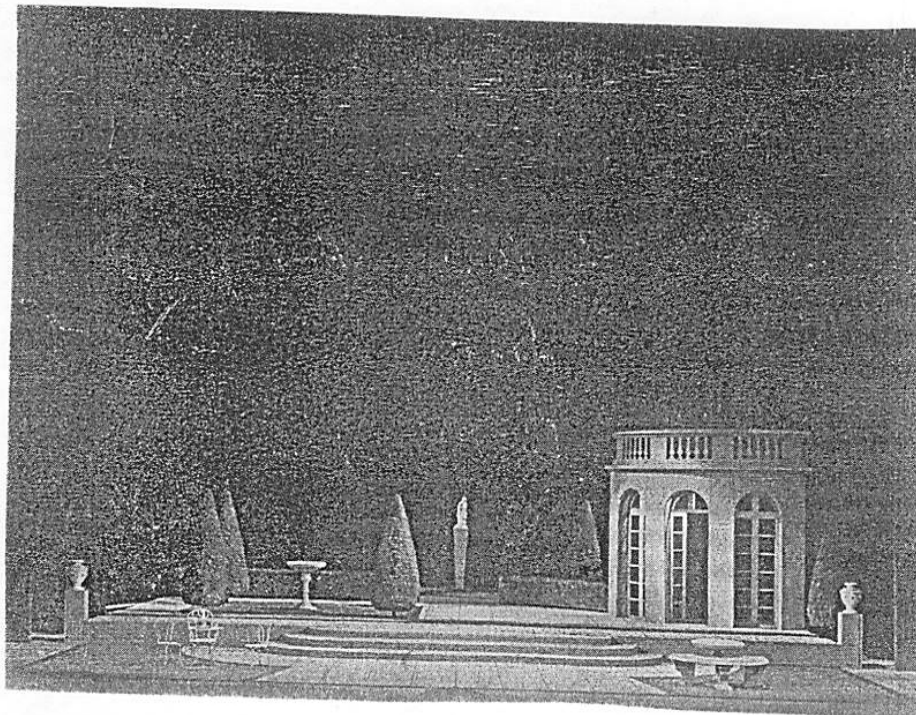
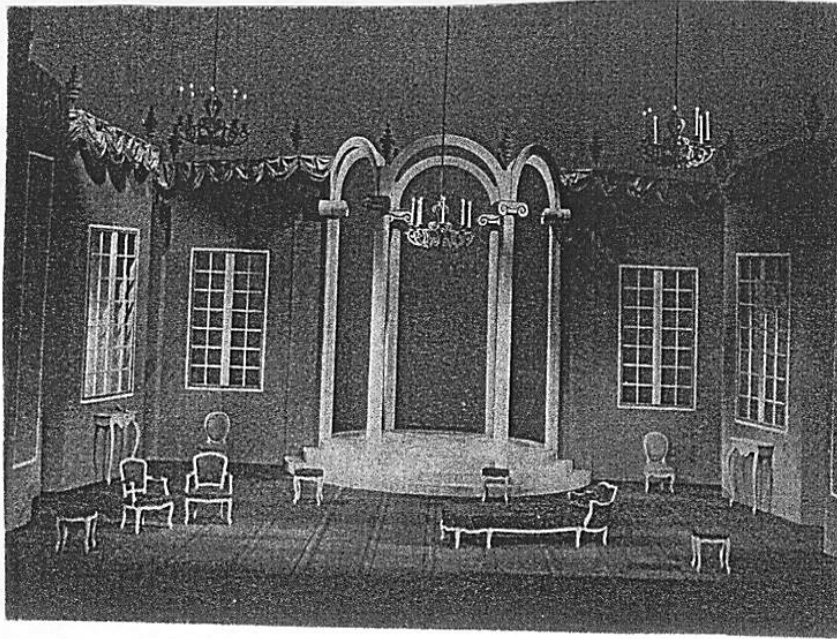


- Le Triomphe de l'amour , Chaillot 1955. Dispositif de Gischia.

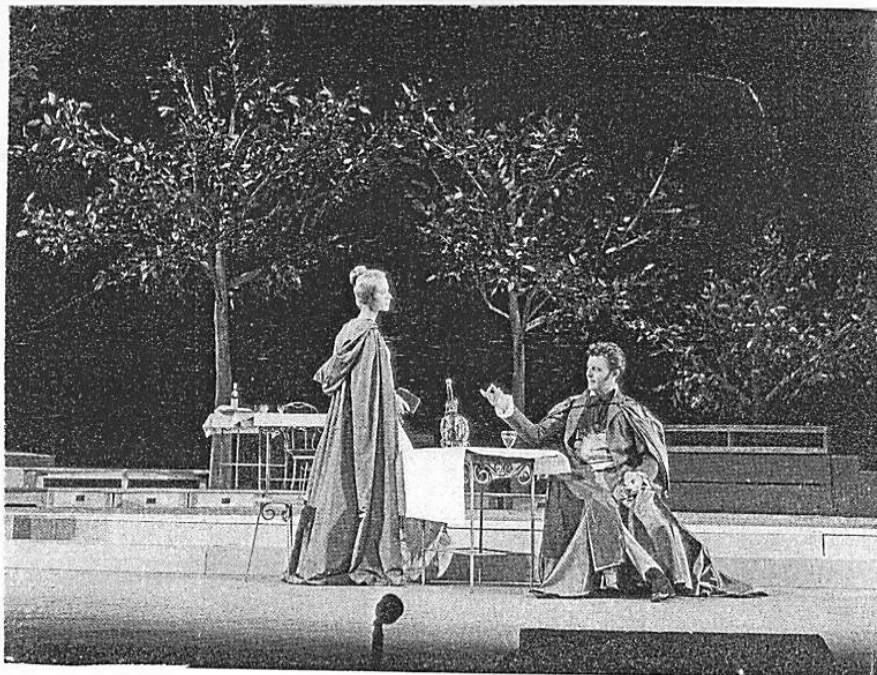


Roger Mollien, Monique Chaumette, Maria Casarès, Georges Wilson, Daniel Sorano, Catherine Le Couey. Photographie Bernard.



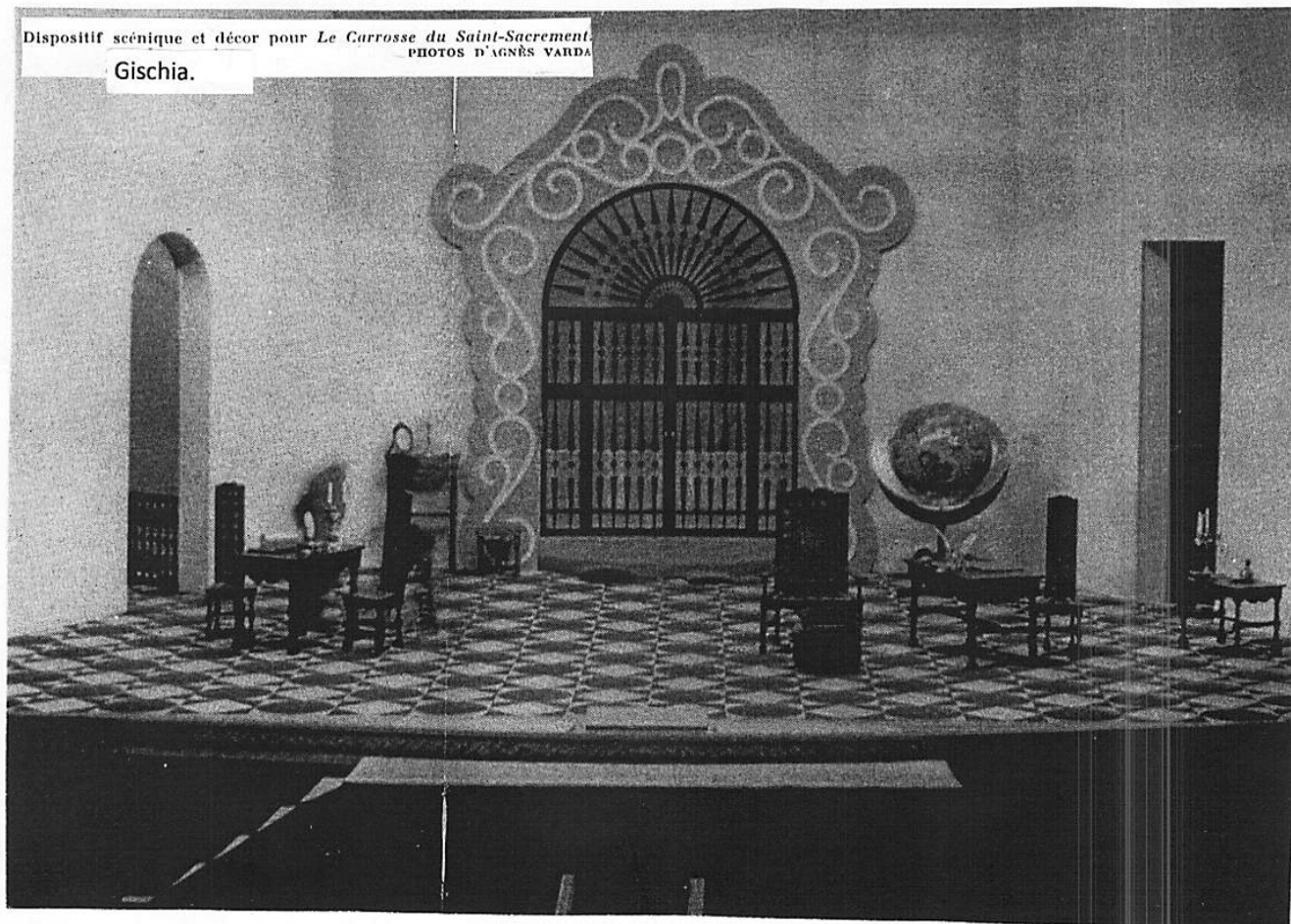


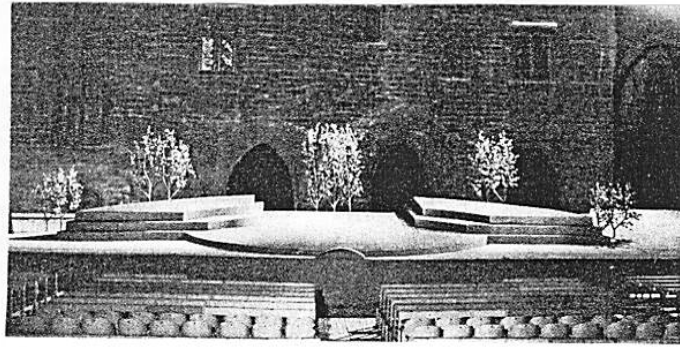
- Turcaret, Bordeaux 1960. Dispositif de Singier.
- L'Heureux stratagème, Chaillot 1960. Dispositif de Singier.



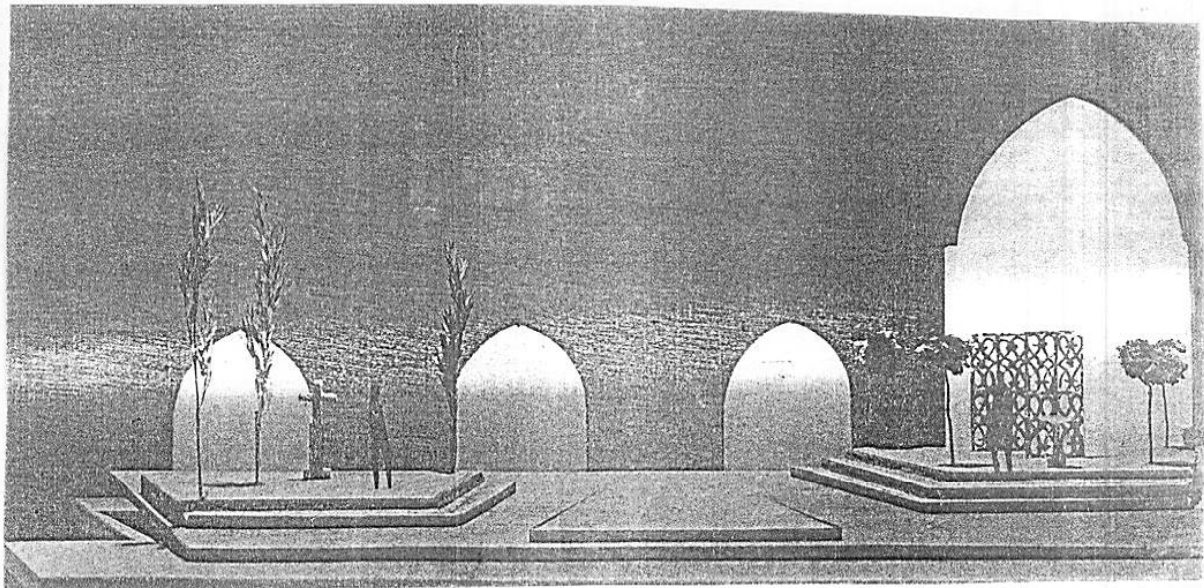
Les Caprices de Marianne au T.N.P., novembre 1958.  
(Geneviève Page et Gérard Philipe) Gischia.

Dispositif scénique et décor pour *Le Carrosse du Saint-Sacrement*.  
PHOTOS D'AGNÈS VARDAT  
Gischia.

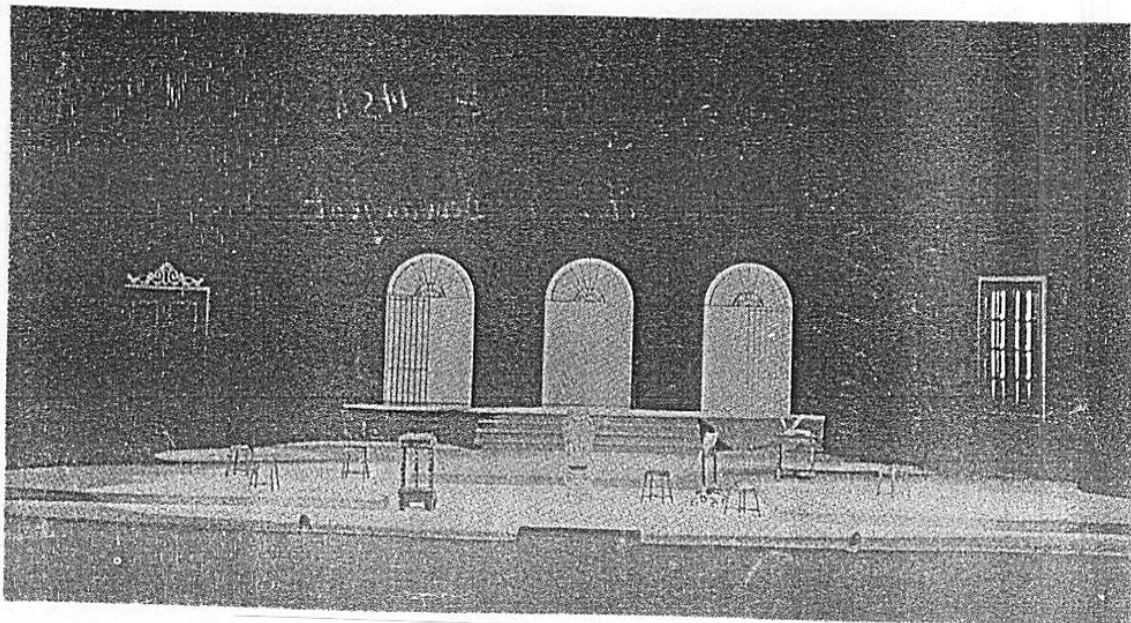




Le plateau du *Songe d'une nuit d'été*.



- L'Alcade de Zalamea, Chaillot 1961. Dispositif de Gischia.



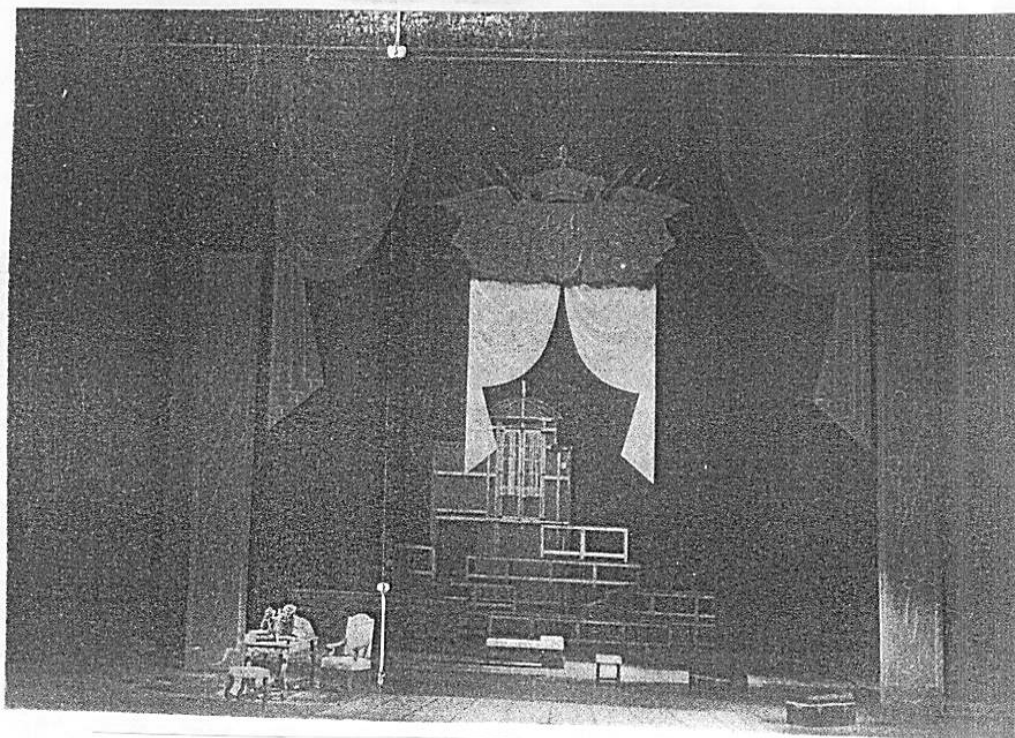
- Ruy Blas, Chaillot 1954. Dispositif de Demangeat.



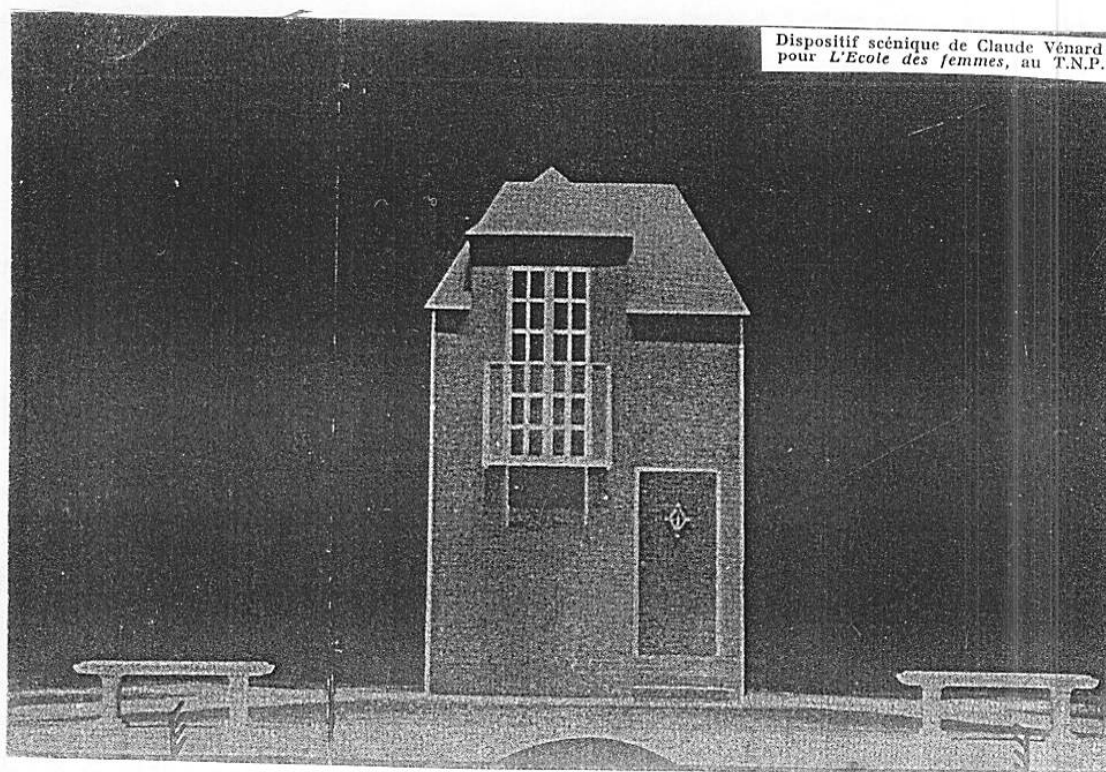


- 1959 - Récamier.

ACTE OFFICIEL. SCÈNE E.  
De gauche à droite : Mullifoy (Paul Colline) ;  
le Capucin (Palau) ; Don Tiburcio (Jean-Marie  
Amato). PHOTO D'AGNÈS VARDÀ.

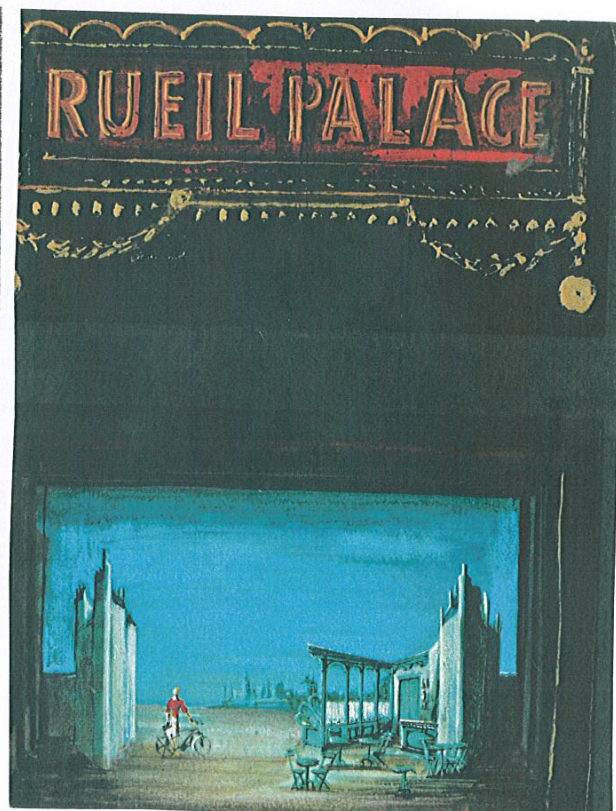
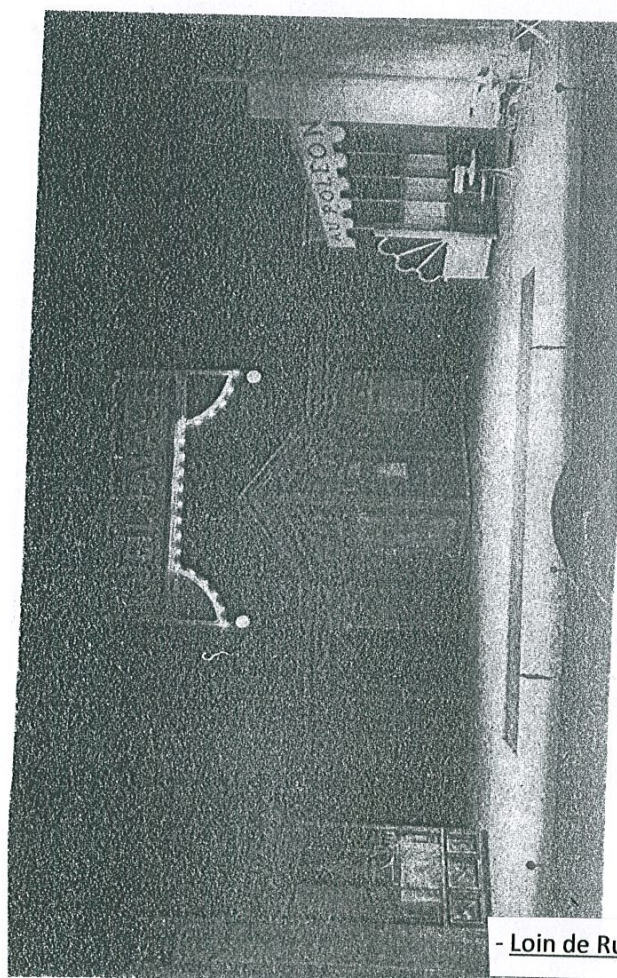
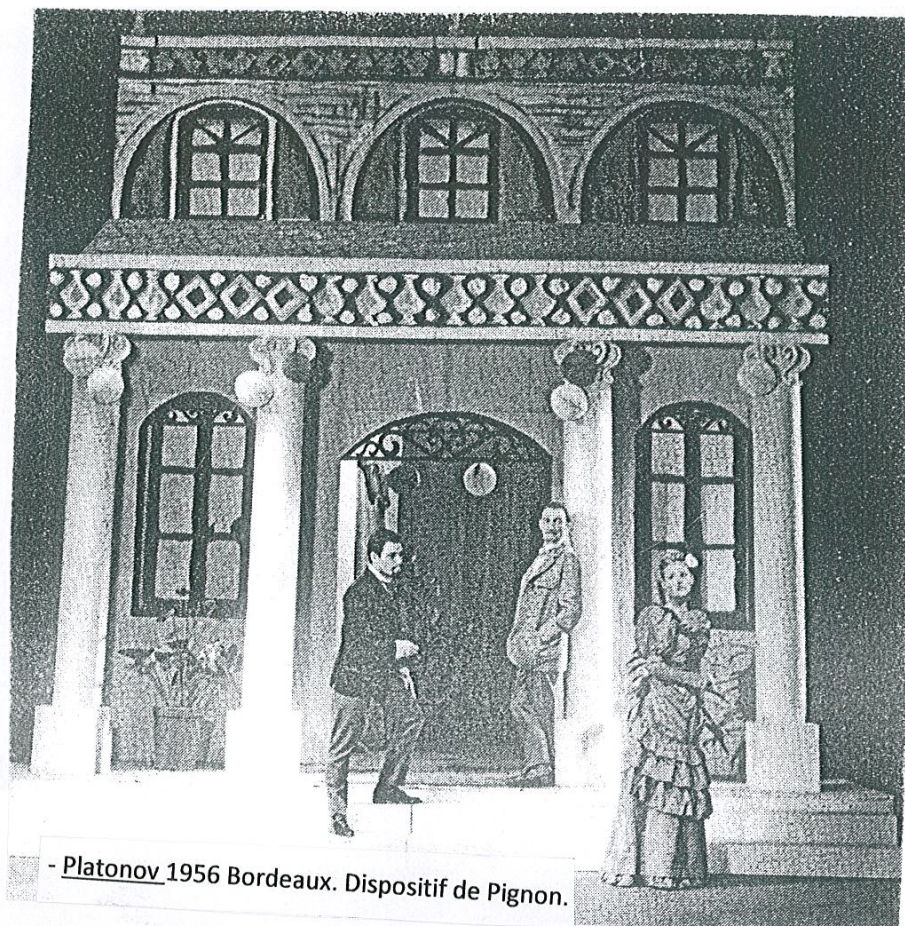


- 1959, Chaillot : l'Impromptu de Versailles et Les Précieuses ridicules.



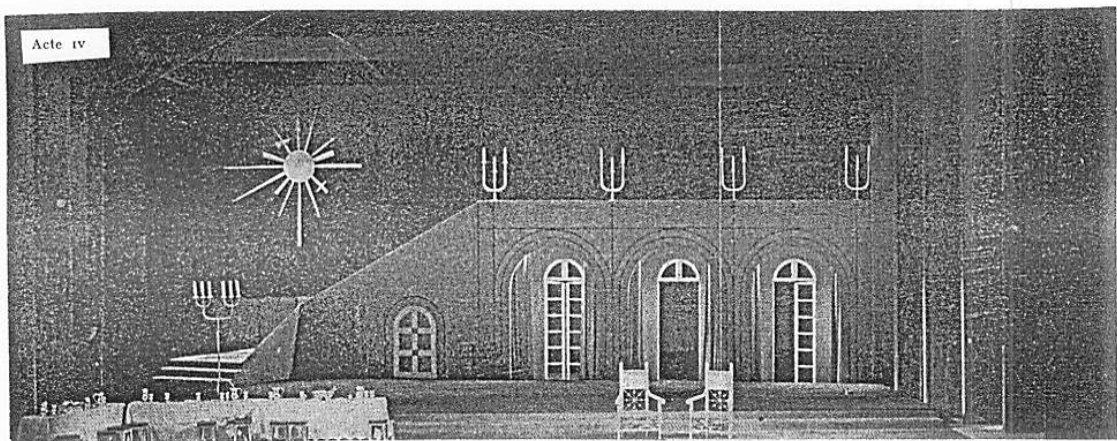
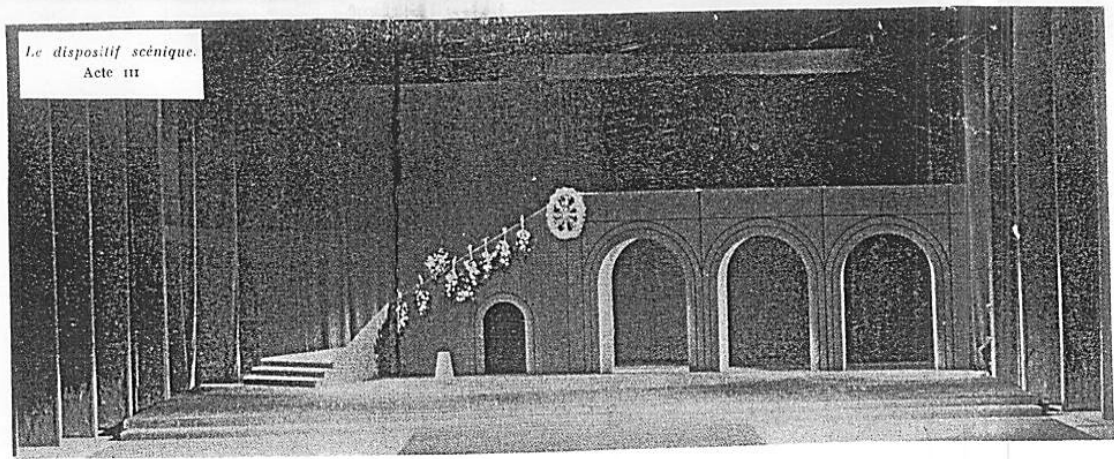
Dispositif scénique de Claude Vénard  
pour *L'École des femmes*, au T.N.P.



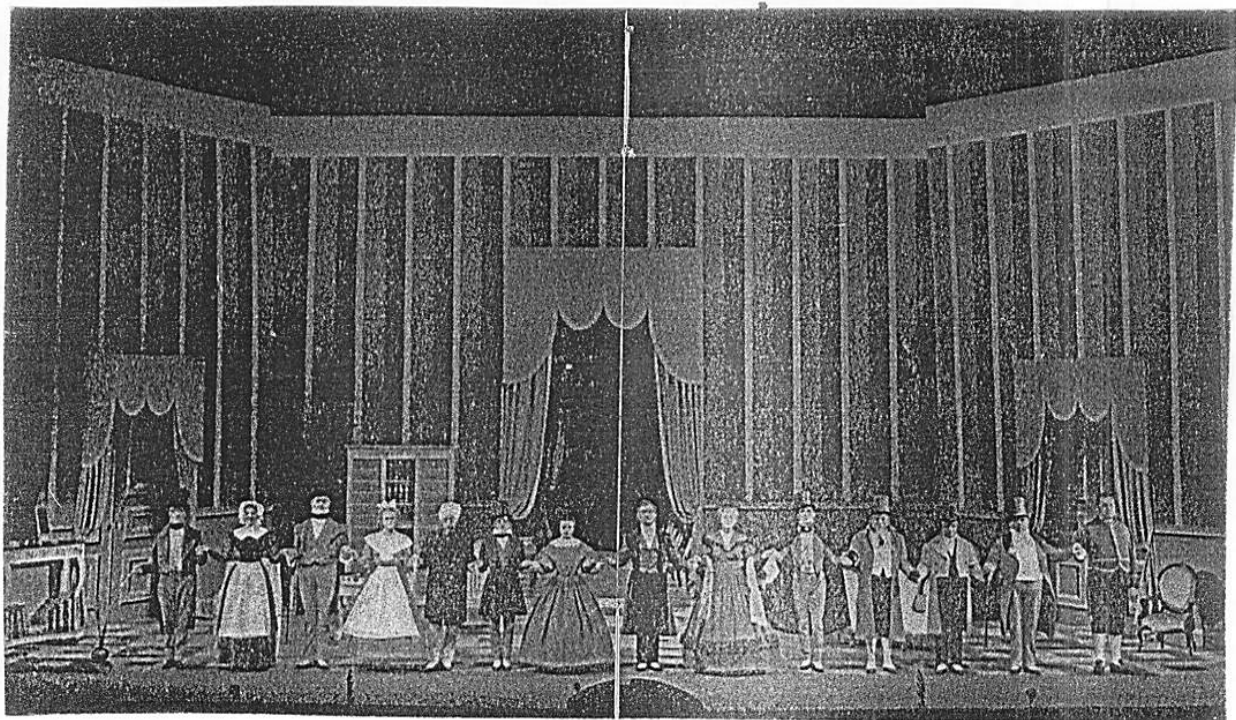


- Loin de Rueil, Chaillot 1961. Décor de J. Noël. Dessin de J. Noël.

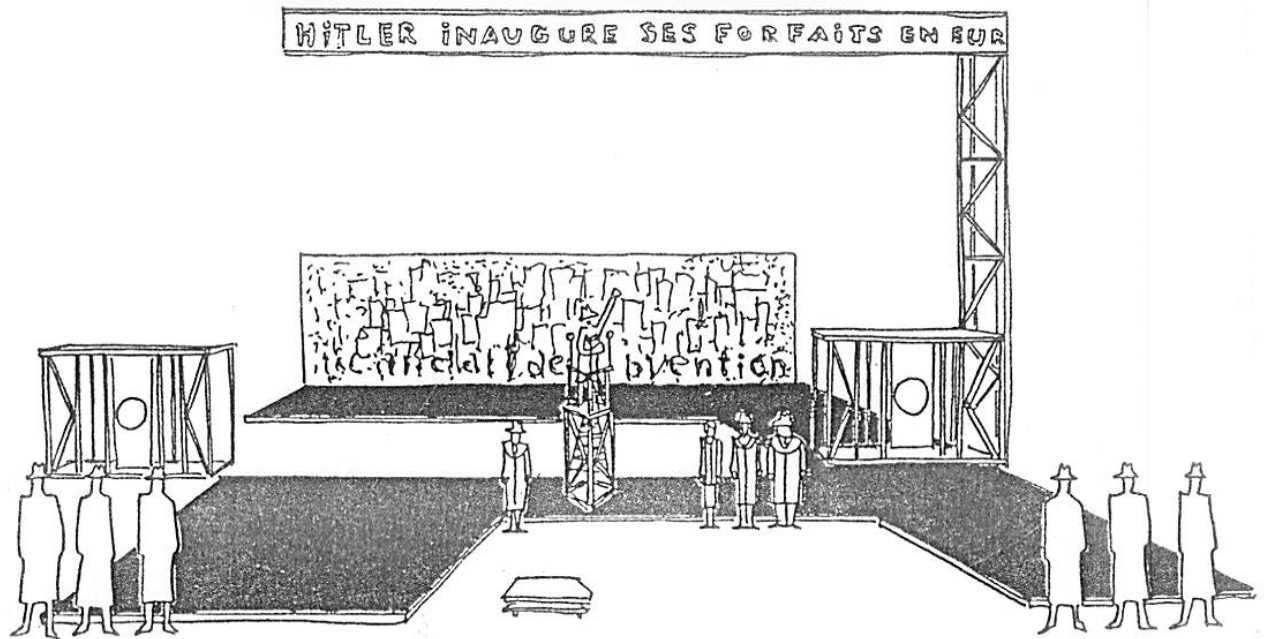




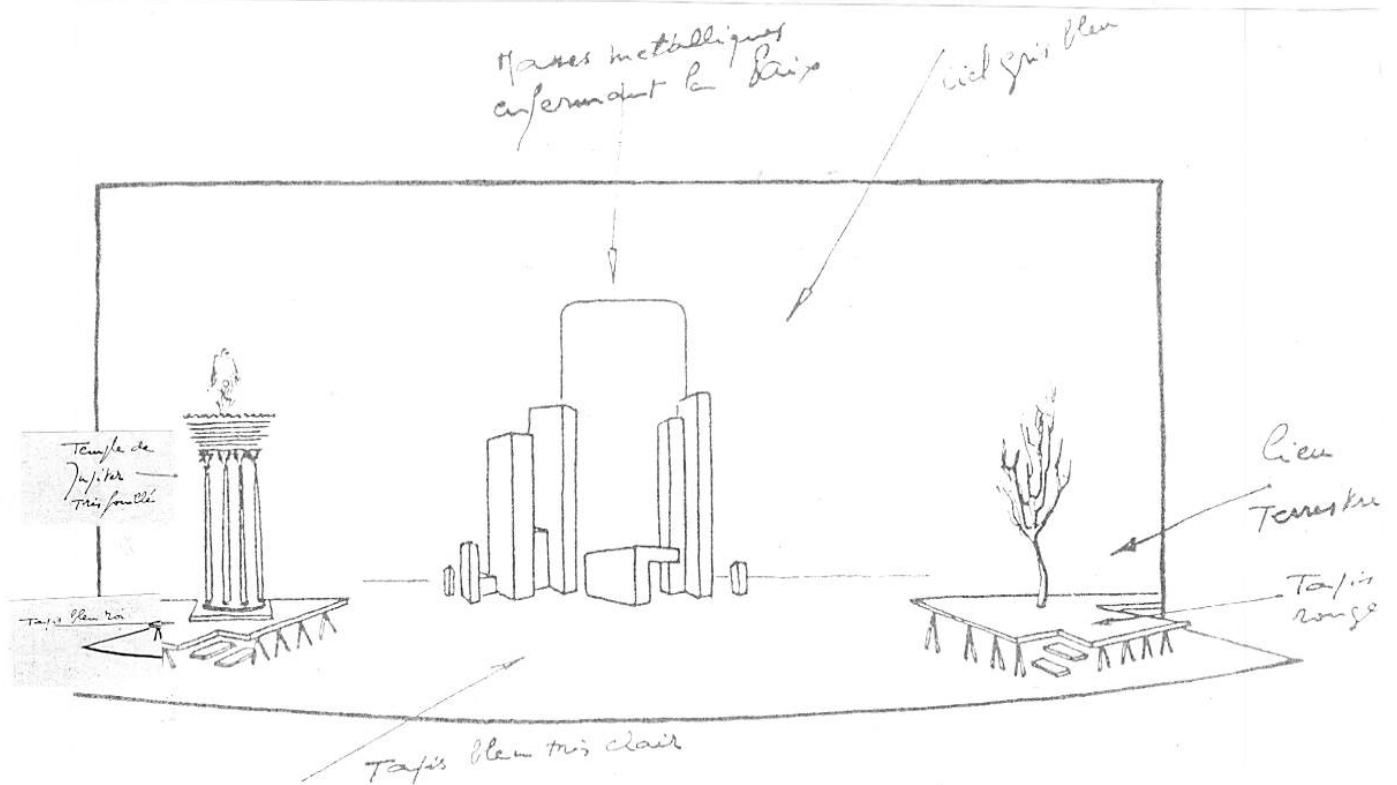
- Erik 14, Chaillot 1960. Dispositif de Prassinos.



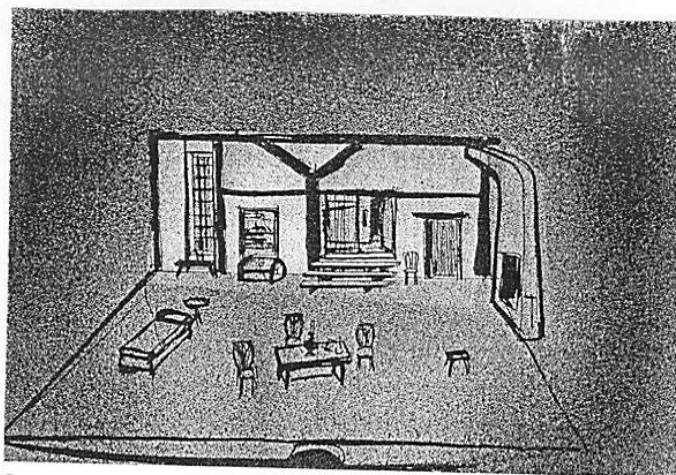
- Le Faiseur 1957. Dispositif de Gischia.



- Arturo Ui, Chaillot 1960. Dessin d'Acquart. Scène 16 (Ui, les marchands et les gardes du corps.)

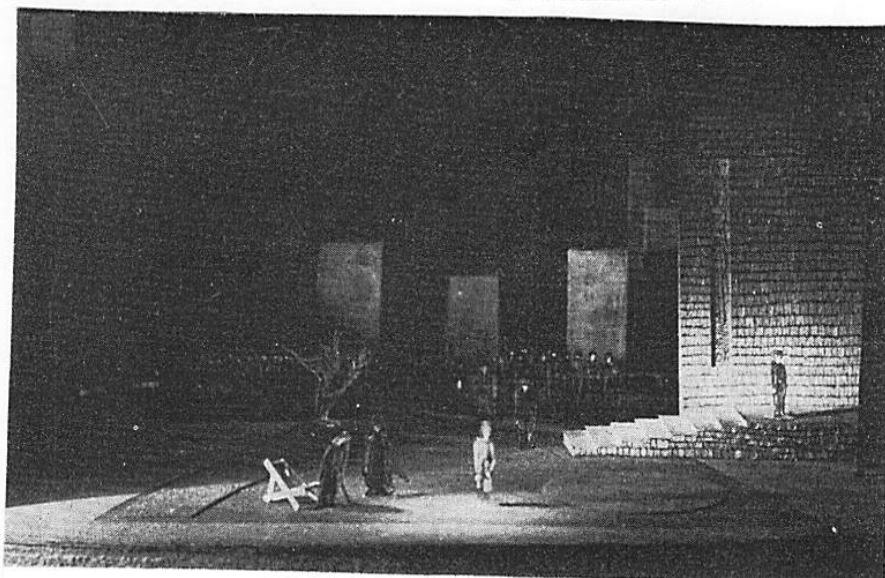
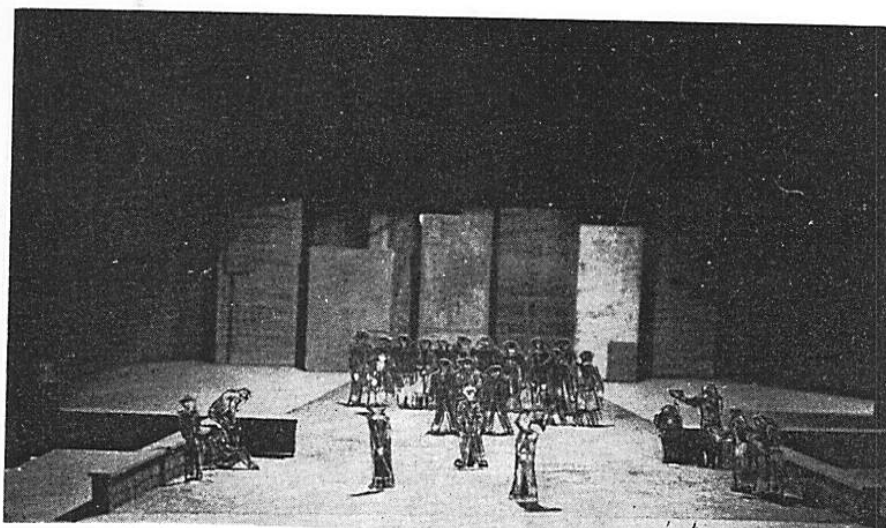


- La Paix, Chaillot 1961. Dessin de Le Marquet.



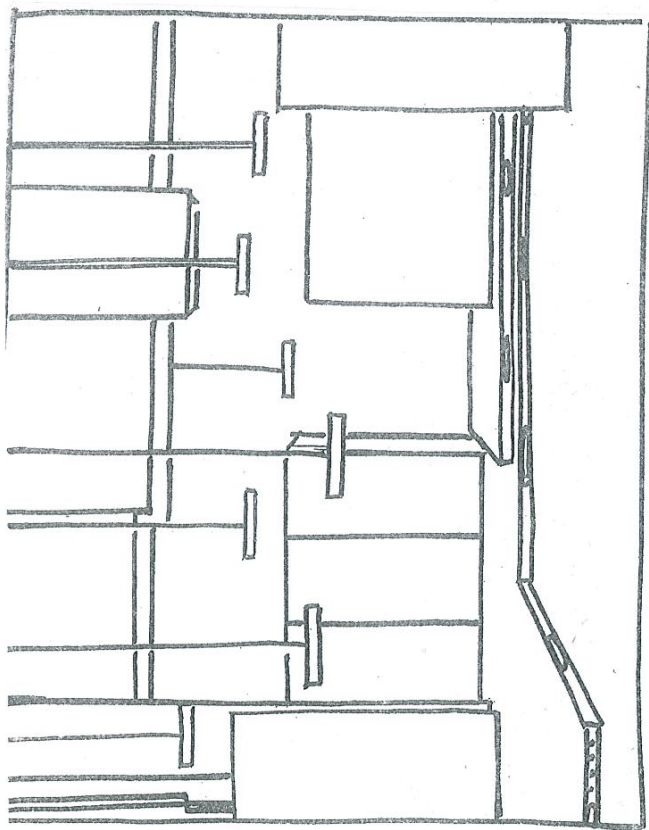
*Roses rouges pour moi* de O'Casey. Régie de Jean Vilar et Georges Riquier  
T.N.P. 1961. Dessin d'André Acquart.

Maquette du dispositif scénique de l'acte III,  
de André Acquart.



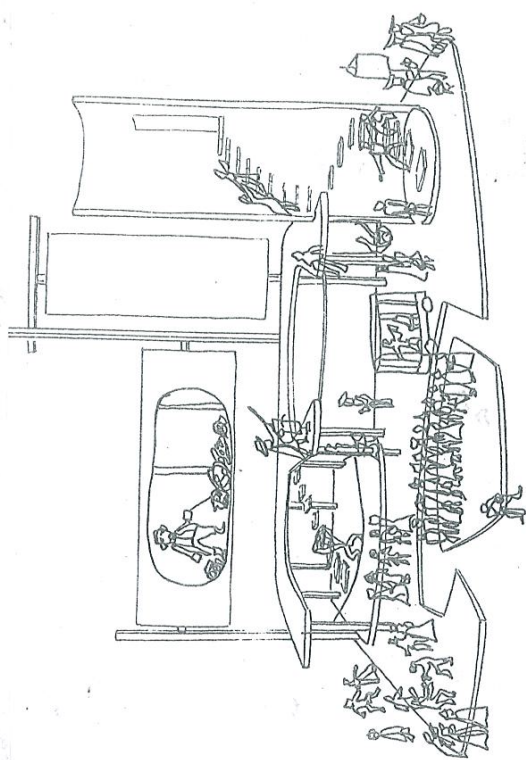
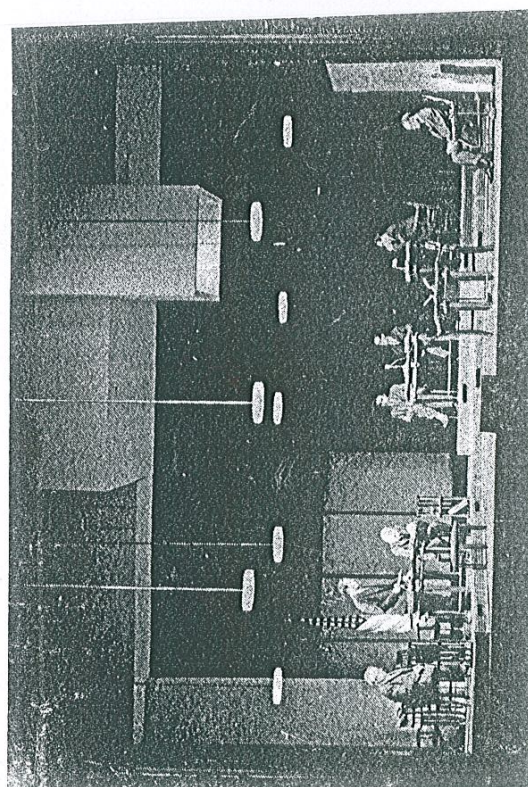
Maquette du dispositif scénique de l'acte IV,  
de André Acquart.



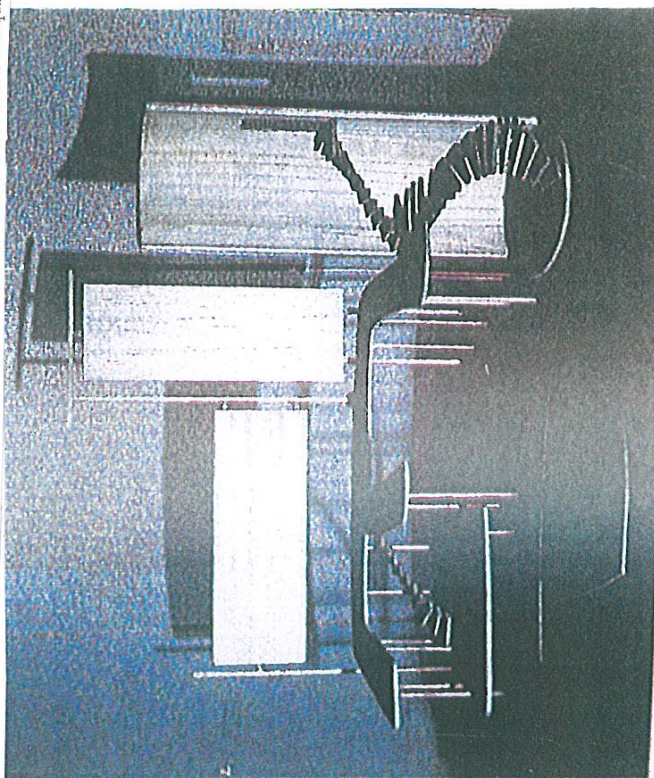


*Le Dossier Oppenheimer. Mise en scène de Jean Vilar. Théâtre de l'Athénée, 1964*  
Dessin d'André Acquart.

*Le Dossier Oppenheimer. Photographie André Acquart.*

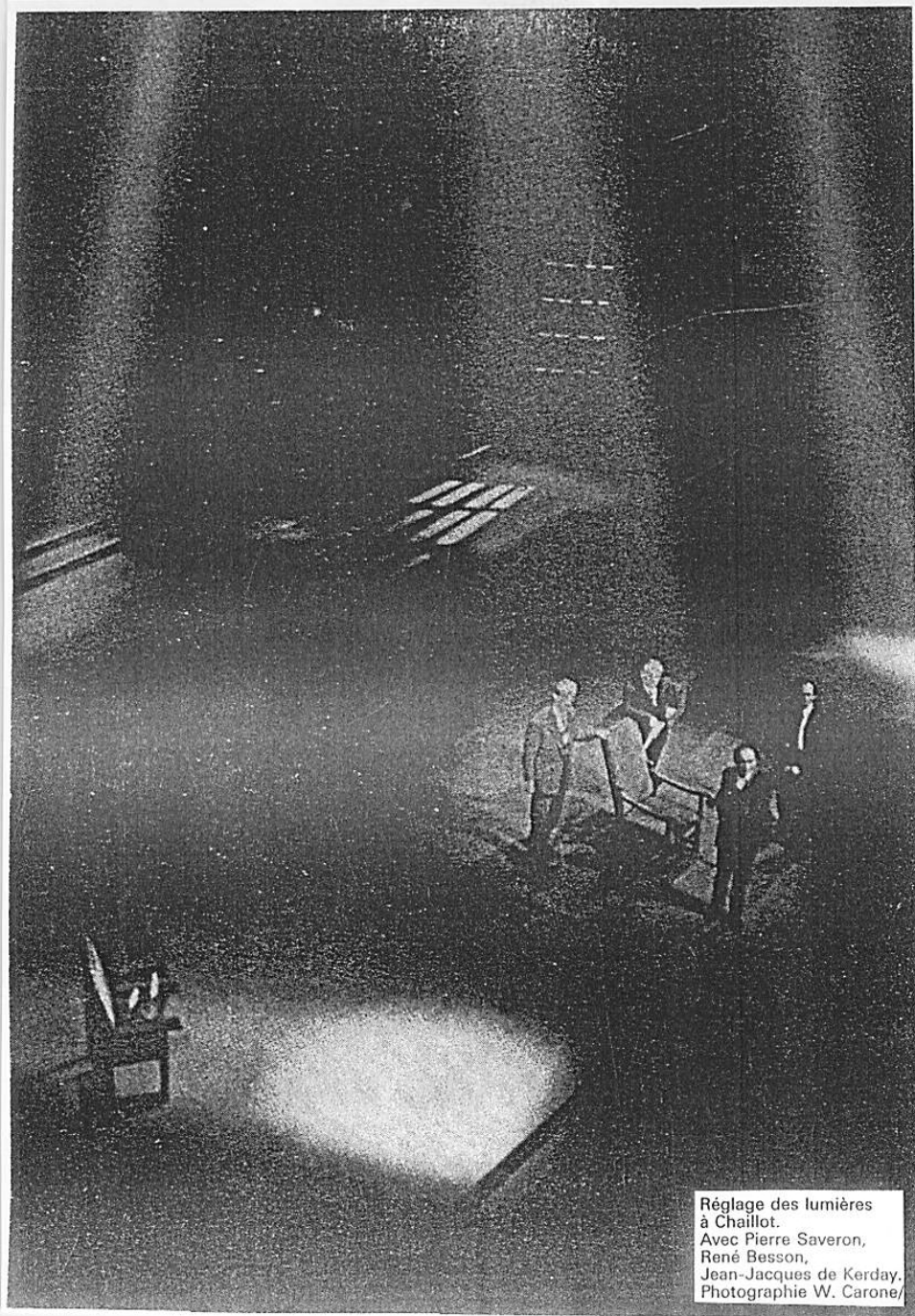


*Le Banquier sans visage de W. Weideli. Mise en scène de Jean Vilar, Genève 1964. Dessin d'André Acquart*



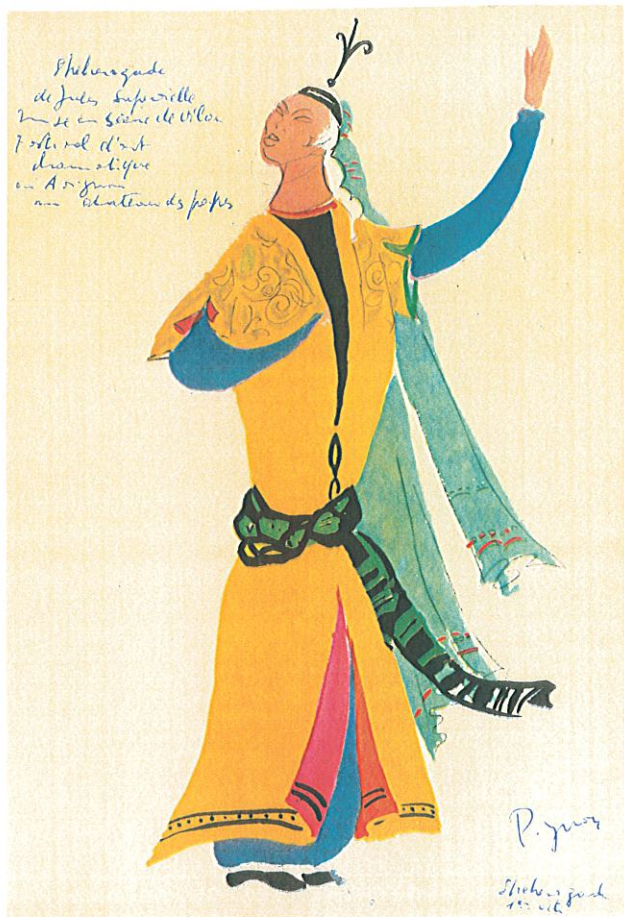
*Décor d'André Acquart pour Un Banquier sans visage.*

- Dispositifs d'André Acquart.

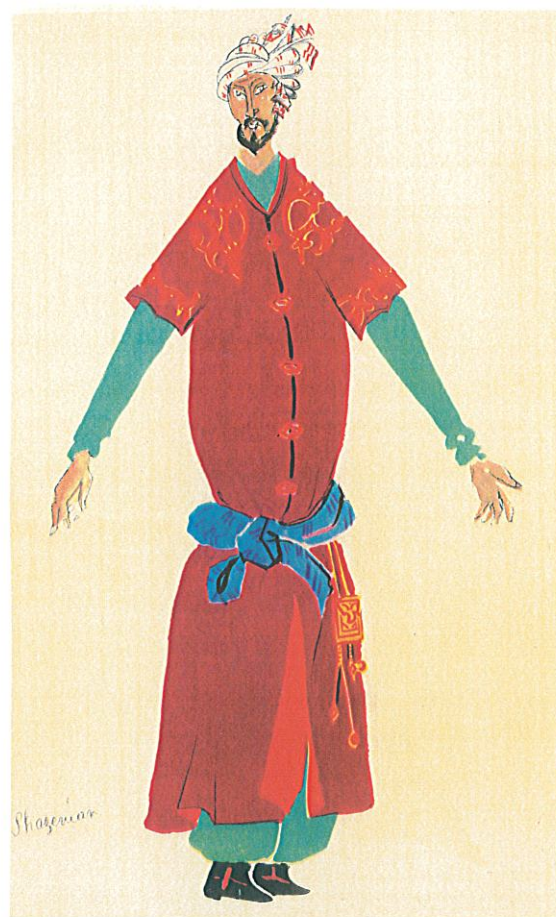


Réglage des lumières  
à Chaillot.  
Avec Pierre Saveron,  
René Besson,  
Jean-Jacques de Kerday,  
Photographie W. Carone/

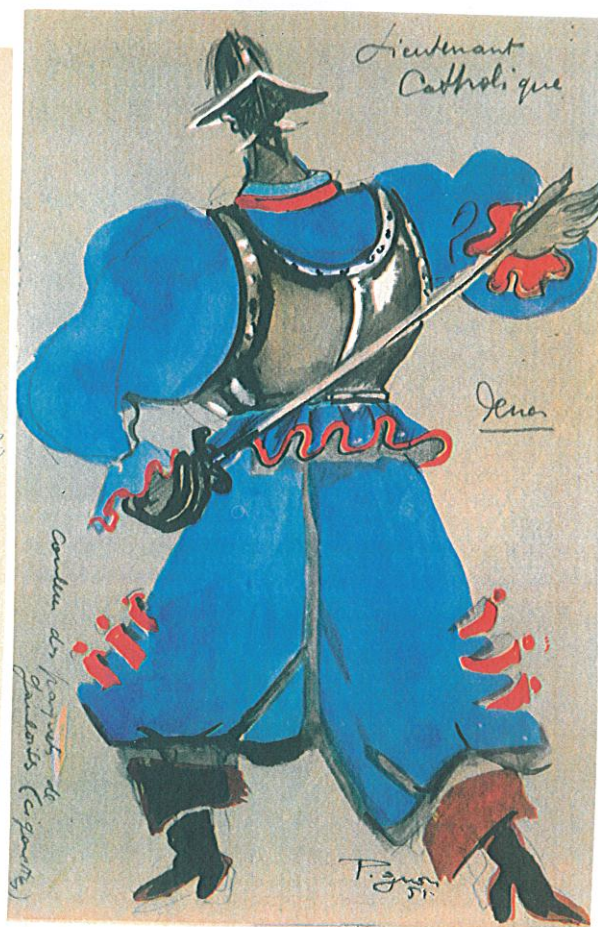




Shéhérazade, Shéhérazade



Mère Courage, La mère Courage



Mère Courage, La Mère Courage





- Henri 4 d'Angleterre, C.H. 1950. Maquettes des costumes de Gischia.



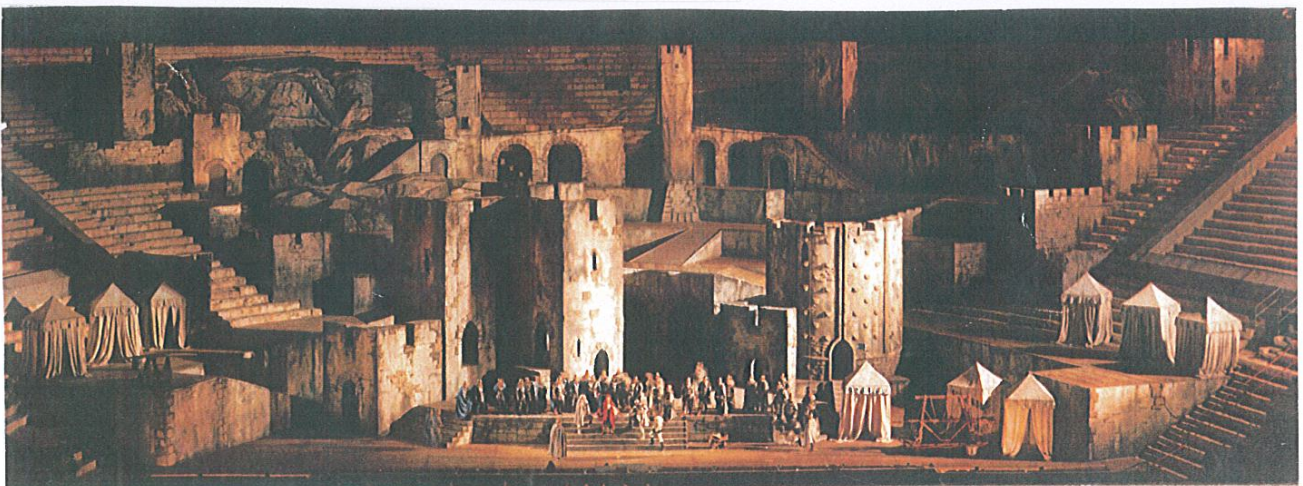


- Le Hasard du coin du feu, 1965. Décor Acquart.



- Don Juan, Chaillot 1953.

Photographie W. Carone/Paris-Match.



ARENA DI VERONA 1968 **IL TROVATORE**  
SCENOGRAPHIA DI NICOLA BENOIS

- Exemple de « Terrorismo decorativo » selon Vilar.



## **Troisième Partie**

### Le Public





Si vous êtes intéressé par les activités du  
THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE  
apportez-lui l'aide de votre avis  
en remplissant ce

QUESTIONNAIRE

et en l'adressant à

JEAN VILAR, T.N.P.

(ou en le déposant, à la sortie, dans les urnes spéciales)

M. \_\_\_\_\_  
Adresse \_\_\_\_\_  
Profession \_\_\_\_\_  
Age \_\_\_\_\_  
qui a assisté à la représentation de (œuvre) \_\_\_\_\_

le (date) \_\_\_\_\_ en (matinée ou soirée) \_\_\_\_\_ dans la série \_\_\_\_\_  
et qui occupait le fauteuil n° \_\_\_\_\_  
fait part au Théâtre National Populaire des remarques au sujet de la qualité de la publicité générale des représentations, et les divers moyens de propagande mis en œuvre.

(concernant l'œuvre représentée) :

et fait au Théâtre National Populaire les  
SUGGESTIONS  
suivantes :

(concernant la représentation proprement dite de l'œuvre : mise en scène, interprétation) :

A \_\_\_\_\_ le \_\_\_\_\_ (signé) :

Soyez informés

DE L'INTERDICTION FORMELLE QUI EST FAITE AUX  
OUVRIERS, AUX RURALISTES, AUX VÉTÉRANES, AUX  
BAR, AUX VENDEURS DE PROGRAMMES, AUX BRIGES  
POSÉS AU SERVICE DES VESTIAIRES ET DES LAVABOS  
D'ACCEPTER TOUT POURBOIRE.

- Questionnaire destiné au public.

Salon 1961-1962

2 octobre 1961: "Présentation du T.N.P." (S. Debeauvais)  
Foyer des Jeunes Travailleurs de Choisy.

11 octobre 1961: "Présentation du T.N.P." (S. Debeauvais)  
Foyer des Jeunes - Levallois-Perret.

12 octobre 1961: "Présentation du T.N.P." (S. Debeauvais)  
Foyer des Jeunes Travailleurs d'Episy.

24 octobre 1961: Dialogue Roger Volten  
Centre du Lézard de Châtillon s/Seine.

1er décembre 1961: Débat sur "Artère" (S. Debeauvais)  
Institut des Sciences Politiques.

26 décembre 1961: Dialogue Dominique Faurel  
Groupe Ile-de-France.

13 janvier 1962: Dialogue Dominique Faurel  
Maison des Jeunes de St Germain en Laye.

24 janvier 1962: Lecture de textes de Voltaire et Marivaux - Yves  
Gasc Collège technique Hébert.

26 janvier 1962: Dialogue Jean Nauvais  
Groupe "Artiste et Nature".

18 janvier 1962: Présentation de "Alcade de Zalamea" G. Riguer  
Union Renault.

17 février 1962: Lecture des "Contes de Tchekov" Yves Gasc  
Maison des Jeunes de Charolles.

19 février 1962: "Présentation du T.N.P." (S. Debeauvais)  
Jeunes Israélites Sépharades.

20 février 1962: Dialogue - Dominique Faurel  
Groupe sportif F.S.G.O.

21 février 1962: Dialogue - Mario Vilar - S. Debeauvais  
Sté Antares.

27 février 1962: Dialogue - Jean Vilar  
Ecole Normale de Fontenay aux Roses.

14 mars 1962: Dialogue - Dominique Faurel  
Ecole de Radiotechnique.

18 avril 1962: Dialogue à Châtillon - Jean Vilar  
Stagiaires C.E.M.A.

2 mai 1962: Lecture "Contes de Tchekov" Yves Gasc  
Cercle Culturel de Evry.

13 mai 1962: Dialogue Jean Nauvais - S. Debeauvais  
Les Copacabana.

17 mai 1962: Présentation du T.N.P. - (S. Debeauvais)  
Foyer des Jeunes Travailleurs de Choisy.

21 mai 1962: Dialogue - Jean Vilar  
Ecole Polytechnique.

22 mai 1962: Débat sur "Les Nations" - Jean Vilar  
Institut d'Italien de la Sorbonne.

25 mai 1962: Dialogue - Jean Vilar  
Atelier laïque de Fontenay.

26 mai 1962: Dialogue - Jean Vilar  
Ecole Normale Supérieure.

30 mai 1962: Lecture Contes de G. de La Fontaine - Georges Riguer  
Atelier de Corneille en Paris.

1er juin 1962: Présentation du T.N.P. - S. Debeauvais  
Maison des Jeunes de Chateaufort.

Visites critiques de Jean Vilar et Châtillon  
(S. Debeauvais)

4 février : L'Art pour tous

7 mars : Ecole Normale d'Institutionnelles de Beauvais

25 mars : Unies Renault

26 mars : Ecole Polytechnique

31 mars : Faculté des Lettres de Lille

1er avril : Ecole Normale de Metz

4 avril : Lycée de Sures

13 mai : Guides de France

15 juin : Belaires de France

- Dialogue avec les groupements 1961-62.



Pour donner à son public  
une documentation vivante et établir avec lui un contact étroit

LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE  
a créé en 1956 le journal

BREF

qui paraît 10 fois par an, et publie des études portant sur les pièces nouvellement inscrites au répertoire du T.N.P., des interviews et des reportages sur la vie quotidienne de la Compagnie.

o o o

LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE  
ORGANISE

à l'attention des lecteurs de Bref  
DES MANIFESTATIONS DIVERSES

De 1956 à 1963 les lecteurs de Bref ont ainsi pu assister à

- [25] Dialogues avec les metteurs en scène et comédiens du T.N.P.
- [45] Conférences portant sur les œuvres jouées par la Compagnie
- [50] Lectures à une ou plusieurs voix.
- [9] Présentations de films
- [2] Spectacles pour enfants
- [6] Manifestations musicales
- [13] Visites guidées

o o o

1959-60	1960-61	1961-62
221 groupements	242 groupements	320 groupements
97 entreprises	100 entreprises: 5.790 abonnements	117 entreprises: 7.011 abonnements
58 associations culturelles	63 associations: 5.801 abonnements	74 associations: 8.058 abonnements
66 jeunes et écoles	79 jeunes et écoles 5.274 abonnements	129 jeunes et écoles 7.962 abonnements
TOTAL: 23.500 abonnements	TOTAL: 16.865 abonnements	TOTAL: 23.031 abonnements
LECTEURS DE BREF: 4.640	LECTEURS DE BREF: 5.082	LECTEURS DE BREF: 6.584
TOTAL GENERAL: 28.140	TOTAL GENERAL: 21.947	TOTAL GENERAL: 29.615

# LES "AVANT-PREMIERES"

Dès 1953, le Théâtre National Populaire réservait aux membres des Associations Culturelles et des mouvements de jeunesse, et au personnel des entreprises de la Région Parisienne les premières représentations de chacun de ses nouveaux spectacles.

De 1953 à 1956 :

101	ont permis d'atteindre	222.097
avant-premières		spectateurs

Depuis le 1er Septembre 1957, les Associations Culturelles et Sociales souscrivent un ABONNEMENT POPULAIRE aux cinq nouveaux spectacles présentés au cours de la saison d'hiver.

Pour ces représentations réservées, les billets sont vendus directement au sein des Associations et des Entreprises au prix unique de 4 frs, par place.

En 1957-58	109	groupements ont souscrit	17.320	abonnements
En 1958-59	186	groupements ont souscrit	25.335	abonnements
En 1959-60	221	groupements ont souscrit	28.140	abonnements
En 1960-61	242	groupements ont souscrit	21.917	abonnements
En 1961-62	320	groupements ont souscrit	29.615	abonnements
En 1962-63	261	groupements ont souscrit	32.069	abonnements

soit pour cette dernière saison

133	lycées, collèges, grandes écoles, mouvements de jeunesse
136	entreprises (usines, banques, administrations etc....).
88	associations Culturelles (amicales de banlieue, lecteurs de Bref etc....).



LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE

à offert au  
public scolaire et étudiant  
des

MATINEES ETUDIANTES

qui ont lieu le Jeudi et le Samedi après-midi, au  
Palais de Chaillot

EN DOUZE ANNEES  
(1951 - 1962)

320	ont permis d'atteindre	726.917
matinées étudiantes		scolaires et étudiants

soit une moyenne de 2.272 spectateurs  
par matinée étudiante

ooo

LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE  
organise régulièrement pendant sa saison d'hiver

DES CONCERTS  
D'ORGUE

DES CONCERTS DE MUSIQUE  
CONTEMPORAINE

22  
Concerts

13  
Concerts

ont été présentés de 1957 à 1963

ont été présentés de 1959 à 1963

ooo

## ASSOCIATIONS POPULAIRES

### I- Lancement de l'abonnement

Les associations reçoivent:

- 1er envoi: (S'adresse aux responsables des associations)
  - La lettre de Jean Vilar [imprimée? ou mise en page soignée?]<sup>2</sup>
  - Une notice, qui est le "Mode d'Emploi" de l'abonnement.
  - Des formulaires de retenue de places
  - Un calendrier donnant les dates des avant-premières.[peut-être grouper tout cela en un petit fascicule.]

A ceci s'ajoutera, pour la saison actuelle, un calendrier des représentations de "Roses Rouges" et "Arturo Ui" et des formulaires permettant aux associations de retenir facilement et en priorité des places pour ces deux spectacles.

2ème envoi: (le plus tôt possible après le 1er envoi)

- Le dépliant "Saison 1962-63", qui présente succinctement les cinq pièces. [Jacno]

Tiré à 100.000 ex., ce dépliant doit aider les responsables dans leur prospection, et être distribué très largement dans tous les groupements.

- L'Affiche "Abonnement Tour Eiffel". (même but que le dépliant) [Jacno]

A ceci devrait s'ajouter, pour la saison actuelle, une affichette concernant les deux reprises.

### II- Information en cours de saison

En cours de saison, les associations reçoivent:

#### 1°/ Chaque mois:

- Le calendrier mensuel [- qui surveille, et surveille-t-on l'impression de la photo?]
- Les programmes des concerts d'orgue, concerts de musique contemporaine, etc. . . .

#### 2°/ 3 semaines environ avant la création d'une œuvre nouvelle:

- Un tract sur l'œuvre (35.000 ex.)

- Ce tract répond à deux buts:

Dans les associations qui font souscrire, dès le début de la saison, un abonnement individuel à leurs membres, le tract a un but d'information. Il est en général adressé par les responsables aux futurs spectateurs avec leurs billets.

Dans les associations qui ne font pas souscrire des abonnements individuels à leurs membres, mais revendent chaque mois les billets à leurs adhérents (un peu à la manière d'une agence de théâtre), le tract sert de publicité.

Dans les deux cas, il ne faut pas craindre de lui donner un aspect un peu didactique, en fournissant le maximum d'information sur l'auteur et l'œuvre.

[C'est évident, et là aussi il faut soigner la mise en

page, les caractères, bref, qu'on ait "envie" de lire et de conserver ce tract.]

- L'Affiche de la pièce (affiche Jacno).

Ces affiches sont en général utilisées pour la décoration des locaux (bibliothèques, cantines, etc. . . .)

[Jacno]

### III- Avant le Festival d'Avignon

Toutes les associations de Paris reçoivent avant le Festival d'Avignon:

- L'Affiche du Festival
- Le calendrier-dépliant du festival
- Une note concernant l'hébergement à Avignon
- Une lettre les informant de l'existence du Centre des Jeunes et des Rencontres Internationales, à laquelle sont joints des formulaires d'inscription à ces deux organisations.

#### Modalités d'envoi de cette documentation

Environ 680 associations figurent actuellement sur nos listes.

Pour chacune d'elles, une plaque adresse a été faite, sur laquelle figure le nombre d'affiches, calendriers, tracts qui doit leur être envoyé.

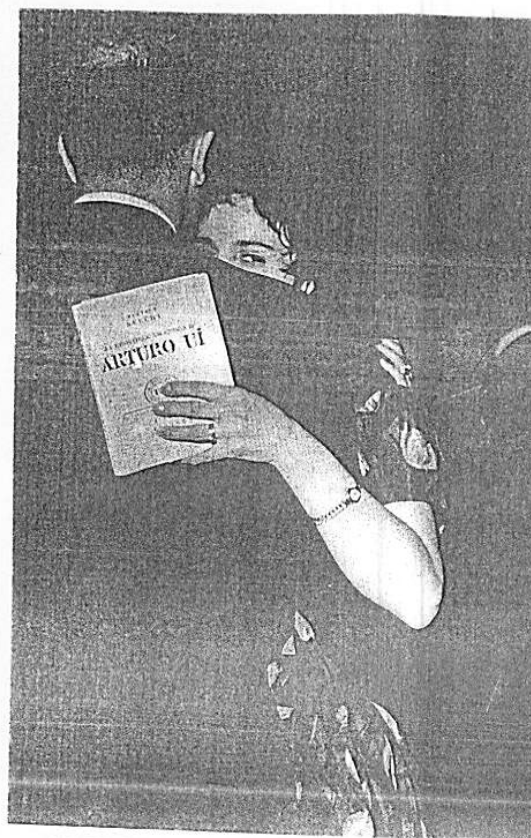
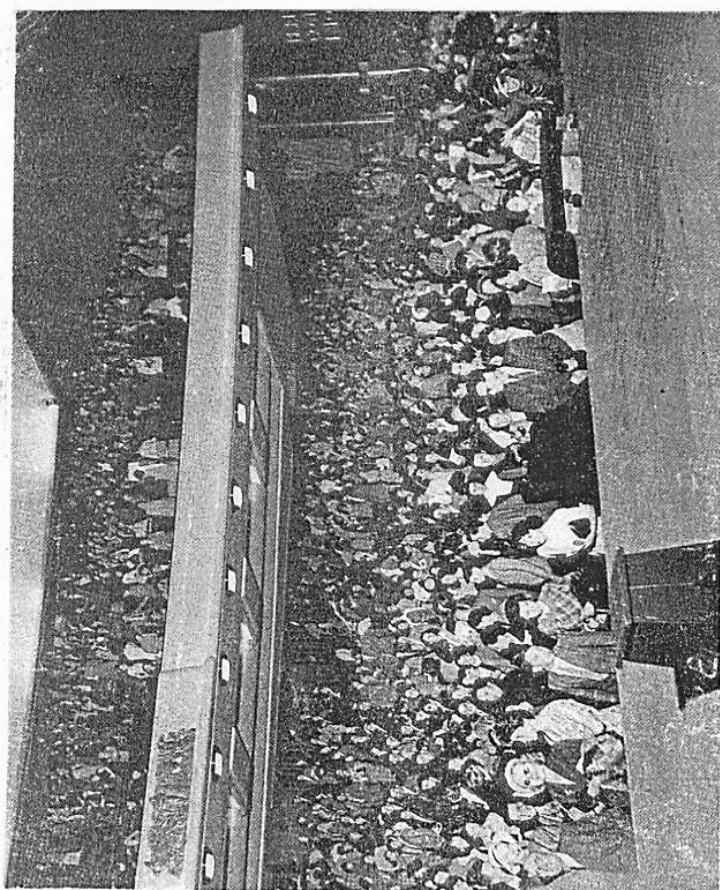
La documentation est adressée à toutes les associations qu'elles prennent ou ne prennent pas de places. Toutefois, celles qui n'ont jamais réagi à nos envois ne reçoivent qu'un petit nombre de tracts.

### **- Notice abonnements.**





- Débat avec le public : Genevilliers février 1952.



- Le bal et la culture.

- Chaillot 1960.



## **Chronologie des spectacles présentés par Jean Vilar**

### **Sigles des lieux**

V	=	salle Vaneau
P	=	théâtre de Poche
CF	=	Comédie-Française
LB	=	théâtre La Bruyère
N	=	théâtre des Noctambules
VC	=	théâtre du Vieux-Colombier
Mo	=	théâtre Moncey
CH	=	Cour d'Honneur
VU	=	Verger Urbain 5
Av	=	théâtre municipal d'Avignon
CE	=	théâtre des Champs Elysées
E7	=	théâtre Edouard 7
SCE	=	studio des Champs Elysées
Ma	=	théâtre Marigny
Ath	=	théâtre de l'Athénée



Tableau chronologique

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
15-16-17/07/1943	<u>La Danse de mort</u> , Strindberg	RE	V		Vilar		
29/9 à déc. 1943	<u>Césaire</u> , Schlumberger <u>Orage</u> , Strindberg	NF RE	P-VC P-VC		Vilar Vilar	Audouit- Coussonneau	
Décembre 1943	<u>Scrupules</u> , Mirbeau <sup>2</sup>	RF	CF		Vilar		
20/4 au 30/06/1944	<u>Don Juan</u> , Molière	RF	LB		Vilar	Audouit- Coussonneau	
29/9 au 30/11/1944	<u>Un voyage dans la nuit</u> , Christiansen	NE	P		Vilar		
3/02 au 30/04/1945	<u>La Danse de mort</u>	–	N	R	–		
18/06 à oct. 1945	<u>Meurtre dans la cathédrale</u> , Eliot	NE	VC		Vilar	Gischia	
10-20/12/1945	<u>Les voix</u> , Marc Bernard	NF	VC		Vilar		
Fin oct.-nov. 1946	<u>Le Bar du crépuscule</u> , Koestler	NE	Mo		Vilar	Moulaert	
4-7 et 10/09/1947	<u>Richard 2</u> , Shakespeare <sup>3</sup>	RE	CH		Vilar	Gischia	
5 et 8/09/1947	<u>L'Histoire de Tobie et de Sara</u> , Claudel <sup>3</sup>	NF	VU		M. Cazeneuve	Prassinos	Litaize

<sup>1</sup> Type : RF – RE – NF – NE : Œ R française ; Œ R étrangère ; Œ N française ; Œ N étrangère.

<sup>2</sup> Gala de bienfaisance.

<sup>3</sup> Une semaine d'art en Avignon.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
6-9/09/1947	<u>La Terrasse de midi</u> , Clavel <sup>3</sup>	NF	Av		Vilar	Carven	
22-29 oct. 1947	<u>Richard 2</u>	–	CE		–		
2-31 janv. 1948	<u>La Terrasse de midi</u>	–	VC		–		
15-18-22 juil. 1948	<u>La Mort de Danton</u> , Büchner	RE	CH <sup>4</sup>		Vilar	Lebrun-Samazeuilh	
17-21-23 juil. 1948	<u>Shéhérazade</u> , Supervielle	NF	VU		Vilar	Pignon	Milhaud
20-24 juil. 1948	<u>Richard 2</u>	–	CH	R	–		
2-30/09/1948	<u>Shéhérazade</u>	–	E7		–		
1-30/12/1948	<u>La Danse de mort</u>	–	SCE	R	–		
19 au 28	<u>Le Cid</u> , Corneille	RF	CH <sup>5</sup>		Vilar	Gischia	Corelli
Juillet 1949	<u>Pasiphaé</u> , Montherlant	NF	VU		Vilar		
	<u>Œdipe</u> , Gide	NF	VU		Vilar		
	<u>Richard 2</u>	–	CH	R	–		
Janvier 1950	<u>La Danse de mort</u>	–	Belgique Luxembourg	R	–	–	–

<sup>4</sup> Avignon 2.

<sup>5</sup> Avignon 3 (Arrivée de Saveron).

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
Juillet 1950 } 14	<u>Henri 4 d'Angleterre</u> , Shakespeare	RE	CH <sup>6</sup>		Vilar	Gischia	
Juillet 1950 } au	<u>Le Profanateur</u> , Maulnier	NF	VU		Vilar	Gischia	
Juillet 1950 } 25	<u>Le Cid</u>	–	CH	R	–	–	
16 nov 10 déc 1950	<u>L'Invasion</u> , Adamov	NF	SCE		Vilar	Coussonneau	
Avril 1951	<u>Œdipe</u>		MA <sup>7</sup>	R			
Juillet 1951 } 15	<u>Le Prince de Hombourg</u> , Kleist	RE	CH <sup>8</sup>		Vilar	Gischia	
Juillet 1951 } au	<u>La Calandria</u> , da Bibbiena	RE	VU		R. Dupuy <sup>9</sup>	Gischia	
Juillet 1951 } 25	<u>Le Cid</u>		CH	R			
27/07/1951	<u>Le Cid</u>		La Lorelei <sup>10</sup>				
ANTE-TNP	22 œuvres : Œ R : 3 RF et 7 RE ; Œ N : 9 NF et 3 NE						
17 novembre au	<u>Le Cid</u>		Suresnes <sup>11</sup>				
2 décembre 1951	<u>Mère Courage</u> , Brecht	NE	Suresnes <sup>12</sup>	Vilar	Pignon	Dessaï	

<sup>6</sup> Avignon 4.

<sup>7</sup> Chez Barrault.

<sup>8</sup> Avignon 5 (Arrivées de Jarre et de Philippe).

<sup>9</sup> Remplacement de Strehler.

<sup>10</sup> Sur l'invitation de Rouvet.

<sup>11</sup> Premier festival de Suresnes.

<sup>12</sup> Premier festival de Suresnes.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
7 au 20 déc. 1951	<u>Le Cid, Mère Courage</u>		Clichy				
22 au 23 déc. 1951	<u>Le Cid, Mère Courage</u>		Caen				
27 au 29 déc. 1951	<u>Le Cid</u>		Allemagne <sup>13</sup>				
Janvier 1952	<u>Le Cid</u>		Allemagne Belgique <sup>14</sup>				
3 au 17 fév. 1952	<u>Le Cid, Mère Courage</u>		Genevilliers				
22 au 29 févr. 1952	<u>Le Cid, Hombourg</u>		TCE				
1 <sup>er</sup> mars – 1 <sup>er</sup> avril	<u>Le Cid, Hombourg</u>		TCE				
10-15 avril	<u>Le Cid, Mère Courage</u>		Pte Maillot <sup>15</sup>				
30 avril 1952	<u>L'Avare</u> , Molière	RF	Chaillot <sup>16</sup>		Vilar	Gischia	
3 mai 1952	<u>Nucléa</u> , Pichette	NF	Chaillot		Philippe	Calder	
4 au 31 mai	<u>L'Avare, Le Cid, Hombourg, Nucléa</u>		Chaillot				
7 au 22 juin	<u>Mère Courage</u>		Pte Montreuil <sup>17</sup>				

<sup>13</sup> Ausbourg, Nuremberg, Karlsruhe.

<sup>14</sup> Baden-Baden, Munich ; Strasbourg, Colmar, Lyon ; Bruxelles, Gand, Luxembourg, Louvain, Mons, Anvers.

<sup>15</sup> Sous chapiteau.

<sup>16</sup> Première à Chaillot.

<sup>17</sup> Sous chapiteau.



Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
28/06 au 6/07	<u>Le Cid</u>		Hôtel Soubise				
15-26 juillet 1952	<u>Lorenzaccio</u> , Musset <u>Hombourg, L'Avare</u>	RF	CH <sup>18</sup> CH et VU		Philippe	Gischia	
29-31/07/1952	<u>Le Cid, L'Avare</u>		Saint-Malo				
6 au 13 sept.	<u>Le Cid</u>		Suisse <sup>19</sup>				
15 au 11 sept.	<u>Le Cid, Hombourg</u>		Allemagne <sup>20</sup>				
24 au 29 sept.	<u>Le Cid</u>		Italie <sup>21</sup>				
3 au 19 oct.	<u>Hombourg, L'Avare</u>		Province <sup>22</sup>				
15 au 30 nov.	<u>Mère Courage, Le Cid, Hombourg, L'Avare</u>		Chaillot				
10 décembre	<u>Meurtre dans la cathédrale</u>		Chaillot	R			
20 décembre	<u>La Nouvelle mandragore</u> , Vauthier	NF	Chaillot		Philippe	Pignon	Jarre
1 au 31/12/1952	<u>Hombourg, Mère Courage, Le Cid</u> , puis <u>Meurtre dans la c., Mandragore</u>		Chaillot				

<sup>18</sup> Avignon 6.

<sup>19</sup> Lausanne, Bienne, Zurich, Genève.

<sup>20</sup> Berlin, Francfort, Darmstadt, Nuremberg, Munich

<sup>21</sup> Venise, V'icence, Milan.

<sup>22</sup> Lyon, Villeurbanne, Montpellier, Marseille.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
5 au 15/01/1953	<u>L'Avare</u>		Province <sup>23</sup>				
29/01 au 5/02/1953	<u>Hombourg, Le Cid, L'Avare, Mandragore</u>		Montrouge				
12 au 19 fév.	<u>L'Avare, Le Cid, Hombourg</u>		Issy les Moul.				
26 fév. au 31 mars	<u>Lorenzaccio, Hombourg, Le Cid, Nucléa, Mère Courage</u>		Chaillot				
2 au 21 avril	<u>L'Avare, Meurtre dans la cathédrale, La Mort de Danton</u>		Chaillot	R		Demangeat-Gischia	Deleue
24 au 30 avril	<u>La Mort de Danton, L'Avare</u>		Saint-Denis				
2 au 3 mai 1953	<u>La Mort de Danton</u>		Chaillot				
6 au 10 mai	<u>La Mort de Danton, L'Avare</u>		Saint-Denis				
22 au 31 mai	<u>Richard 2, La Mort de Danton</u>		Suresnes	R		Demangeat-Gischia	Jarre
2 juin 1953	<u>Le Médecin malgré lui, Molière La Garde-malade, Monnier</u>	RF RF	Suresnes		Darras Wilson	Demangeat-Gischia	Jarre
2 au 7 juin	<u>Richard 2, L'Avare, Le Médecin, La Garde-malade</u>		Suresnes				

<sup>23</sup> Nancy, Metz, Strasbourg, Colmar, Dijon, Mulhouse.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
15 au 25 juin	<u>L'Avare, Hombourg, Meurtre dans la c.</u>		Allemagne <sup>24</sup>				
27-30 juin	<u>Meurtre dans la cathédrale</u>		Bec-Helluin				
15 au 26 juillet 1953	<u>Don Juan, Richard 2, Le Médecin, la Garde-malade</u>		CH CH et VU <sup>25</sup>	R		Demangeat-Gischia	Jarre
29 au 30 juillet	<u>Meurtre dans la cathédrale</u>		Marseille				
7 au 9 sept.	<u>L'Avare, Richard 2</u>		Edimbourg				
11 au 17 sept.	<u>Danton, L'Avare, Richard 2</u>		Allemagne <sup>26</sup>				
19 au 20 sept.	<u>L'Avare, Richard 2</u>		Vienne				
23 sept. au 4 oct.	<u>L'Avare, Richard 2, Don Juan</u>		Italie <sup>27</sup>				
6 au 29 oct.	<u>L'Avare, Richard 2, Don Juan</u>		Province <sup>28</sup>				
4 nov. au 31 déc.	<u>Lorenzaccio, Richard 2, Danton, Don Juan</u>		Chaillot				
8 janvier 1954	<u>Richard 2</u>		Amiens				
12 au 18 janvier	<u>Don Juan, Hombourg</u>		Tunis				

<sup>24</sup> Hambourg, Recklinghausen, Cologne.

<sup>25</sup> Avignon 7.

<sup>26</sup> Berlin, Weisbaden, Munich.

<sup>27</sup> Venise, Vicence, Turin, Parme, Vérone, Milan.

<sup>28</sup> Grenoble, Villeurbanne, Béziers, Nice, Toulon, Marseille, Montpellier, Carcassonne, Bordeaux.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
23 au 31 janvier	<u>Don Juan, Hombourg</u>	RF	Banlieue <sup>29</sup>		Vilar	Demangeat-Gischia	Jarre
23 février 1954	<u>Ruy Blas, Hugo</u>		Chaillot				
2 au 28/02/1954	<u>Richard 2, Hombourg, Don Juan, Le Médecin, Lorenzaccio, Ruy Blas</u>		Chaillot <sup>30</sup>				
1 au 31/03/1954	<u>Ruy Blas, Le Médecin, Richard 2</u>		Chaillot				
1 au 15 avril	<u>Don Juan, Ruy Blas, Le Cid</u>		Chaillot <sup>31</sup>				
17 au 18 avril	<u>Dom Juan, Le Cid</u>		Charléroï				
24 au 28 avril	<u>Richard 2, L'Avare, Don Juan</u>		Allemagne <sup>32</sup>				
2 au 6 mai 1954	<u>L'Avare, Hombourg, Ruy Blas</u>		Banlieue <sup>33</sup>				
8 et 9 mai	<u>Don Juan, Le Cid</u>		Amiens				
13 au 16 mai	<u>Don Juan, Le Cid, Ruy Blas</u>		Suresnes				
22 au 27 mai	<u>Le Médecin, L'Avare</u>		Chaillot				
4 au 7 juin	<u>Don Juan</u>		Beaumesnil				

<sup>29</sup> Versailles, Choisy, Aulnay, Villeneuve, Genevilliers.

<sup>30</sup> Première matinée scolaire, le 13 février : Le Médecin malgré lui. Philippe reprend Richard 2.

<sup>31</sup> A Chaillot, week-end Shakespeare : Cie Renaud-Barraut, Hamlet ; TNP, Richard 2 ; Henri 5, film de L. Olivier.

<sup>32</sup> Bochum, Krefeld, Essen, Aix-la-Chapelle, Sarrebruck.

<sup>33</sup> Poissy, Enghien.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
10 au 15 juin 1954	<u>Cinna</u> , Corneille <u>Le Cid</u>	RF	Rouen		Vilar	Schliklin	
17 au 19 juin	<u>Hombourg</u>		Genève				
21 au 22 juin	<u>Don Juan</u> , <u>Ruy Blas</u>		Strasbourg				
24 au 27 juin	<u>Don Juan</u> , <u>Le Cid</u>		Hollande <sup>34</sup>				
31 juin - 1 <sup>er</sup> juillet	<u>Don Juan</u>		Dijon				
3 au 6 juillet 1954	<u>Le Cid</u> , <u>Ruy Blas</u>	RE	Savigny Les Beaune		Vilar	Prassinos	Jarre
8 au 15 juillet	<u>Le Cid</u> , <u>Ruy Blas</u> , <u>Don Juan</u>		Marseille				
20 au 30 juillet 1954	<u>Macbeth</u> , Shakespeare <u>Hombourg</u> , <u>Cinna</u>		CH <sup>35</sup>				
5-8 août	<u>Meurtre dans la cathédrale</u>		Nice				
12 au 25 sept.	<u>Le Cid</u> , <u>Don Juan</u> , <u>L'Avare</u> , <u>Ruy Blas</u>		Canada <sup>36</sup>				
5 au 20 oct.	<u>Le Cid</u> , <u>Don Juan</u> , <u>L'Avare</u> , <u>Ruy Blas</u>		Pologne - URSS <sup>37</sup>	R			

<sup>34</sup> La Haye, Amsterdam.

<sup>35</sup> Avignon 8.

<sup>36</sup> Montréal, Québec.

<sup>37</sup> Varsovie, Cracovie, Stalingrad.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
23 au 28 oct.	<u>Don Juan</u>		Allemagne <sup>38</sup>				
3 au 28 nov.	<u>Ruy Blas</u> , <u>Hombourg</u> , <u>Richard 2</u> <u>Cinna</u> , <u>Le Cid</u> , <u>Lorenzaccio</u>		Chaillot				
16 au 17 nov.	<u>Ruy Blas</u> , <u>Le Cid</u>		Montrouge				
23 au 24 nov.	<u>Ruy Blas</u> , <u>Le Cid</u>		Champigny				
3 au 31 déc. 1954	<u>Ruy Blas</u> , <u>Hombourg</u> , <u>Richard 2</u> , <u>Cinna</u> , <u>Le Cid</u> , <u>Lorenzaccio</u> , <u>Le Médecin</u> , <u>Mère Courage</u> , <u>Don Juan</u>		Chaillot <sup>39</sup>				
7-8 décembre	<u>Ruy Blas</u> , <u>Richard 2</u>		Montreuil				
14-15 décembre	<u>Ruy Blas</u> , <u>Mère Courage</u> <sup>40</sup>		Colombes	R			
1 au 30/01/1955	<u>Mère Courage</u> , <u>Lorenzaccio</u> , <u>Hombourg</u> , <u>Le Cid</u> , <u>L'Avare</u> , <u>Don Juan</u> , <u>Cinna</u> , <u>Macbeth</u>		Chaillot				
18-19 janvier	<u>Don Juan</u>		Caen				
25-26 janvier	<u>Don Juan</u>		Reims				
1 <sup>er</sup> février	<u>Don Juan</u>		Clichy				

<sup>38</sup> Stuttgart, Munich, Fribourg, Bad-Godesberg, Cologne, Bonn.

<sup>39</sup> Spectacles avancés à 20 H.

<sup>40</sup> Reprise de Mère Courage.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
2-27 février 1955	<u>Richard 2</u> , <u>Macbeth</u> , <u>Cinna</u> , <u>L'Avare</u> , <u>Don Juan</u>		Chaillot				
21 et 22 février	<u>Don Juan</u> , <u>Richard 2</u>		Cité univ.				
1-2 mars	<u>L'Etourdi</u> , Molière	RF	Versailles		Sorano	Gischia	Jarre
3-13 mars	<u>L'Etourdi</u> , <u>Richard 2</u> , <u>l'Avare</u> , <u>Macbeth</u> , <u>Le Médecin</u>		Chaillot				
16-19 mars	<u>Ruy Blas</u>		RDA <sup>41</sup>				
21-30 mars	<u>Ruy Blas</u> , <u>Le Cid</u> , <u>Don Juan</u>		Tchékoslovaquie <sup>42</sup>				
2-14 avril	<u>Le Cid</u> , <u>Don Juan</u>		Yougoslavie <sup>43</sup>				
20-27 avril	<u>Le Cid</u> , <u>Don Juan</u> , <u>Ruy Blas</u>		Grèce <sup>44</sup>				
6-13 mai	<u>Don Juan</u> , <u>Cinna</u>		Genève				
19-29 mai	<u>Don Juan</u> , <u>Cinna</u>		Belgique <sup>45</sup>				

<sup>41</sup> Berlin, Dresde.

<sup>42</sup> Prague, Brno, Bratislava.

<sup>43</sup> Liubliana, Zagreb, Sarajevo, Belgrade.

<sup>44</sup> Athènes, Salonique.

<sup>45</sup> Bruxelles, Charleroi, Anvers, Ostende.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
20-22 juin	<u>La Ville</u> , Claudel <u>Macbeth</u>	NF	Strasbourg		Vilar	Gischia	
1-7 juillet	<u>Macbeth</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>Cinna</u>		Marseille				
15-29 juillet	<u>Marie Tudor</u> , Hugo <u>Don Juan</u> , <u>La Ville</u>	RF	CH <sup>46</sup>		Vilar	Gischia	Jarre
31 juill.-2 août	<u>Don Juan</u> , <u>La Ville</u>		Venise				
3-4 août	<u>Don Juan</u>		Gardone				
7-9 août	<u>Don Juan</u>		Salzbourg				
1-15 octobre	<u>Don Juan</u> , <u>Richard 2</u> , <u>l'Avare</u>		Italie <sup>47</sup>				
19-21 octobre	<u>Don Juan</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>Macbeth</u>		Limoges				
22-23 octobre	<u>Don Juan</u> , <u>Macbeth</u>		Poitiers				
26-27 octobre	<u>L'Etourdi</u> , <u>Macbeth</u>		Amiens				
3 nov. au 18 déc. 1955	<u>Marie Tudor</u> , <u>Don Juan</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>La Ville</u> , <u>Macbeth</u> <sup>48</sup>		Chaillot				
19-20 déc.	<u>Don Juan</u>		Rennes				

<sup>46</sup> Avignon 9 (Premières Rencontres de Jeunes).

<sup>47</sup> Gênes, Florence, Naples.

<sup>48</sup> Cuny reprend Macbeth.



Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
24 décembre	<u>Le Triomphe de l'amour</u> , Marivaux	RF	Chaillot		Vilar	Gischia	Jarre
22-31 déc.	<u>Marie Tudor</u> , <u>Macbeth</u> , <u>La Ville</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>Don Juan</u> , <u>Le Triomphe de l'amour</u>		Chaillot				
1-31 janvier 1956	<u>Le Triomphe</u> , <u>Marie Tudor</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>La Ville</u> , <u>Macbeth</u>		Chaillot				
10-11 janvier	<u>L'Etourdi</u> , <u>Macbeth</u>		Fontainebleau				
19 janvier	<u>Les Femmes savantes</u> , Molière	RF	Chaillot		Moulinot	Gischia	Jarre
24-25 janvier	<u>Les Femmes savantes</u>		Versailles				
1-29 février	<u>Le Triomphe</u> , <u>Macbeth</u> , <u>Marie Tudor</u> , <u>Don Juan</u> , <u>Les Femmes savantes</u>		Chaillot				
10 février	<u>La Ville</u>		Cité Universitaire				
14 février	<u>Don Juan</u>		Barentin				
28-29 février	<u>La Ville</u> , <u>L'Etourdi</u>		Cité Universitaire				
1-31 mars	<u>L'Avare</u> , <u>Le Triomphe</u> , <u>Macbeth</u> , <u>Marie Tudor</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>Don Juan</u>		Chaillot et banlieue <sup>49</sup>				

<sup>49</sup> Alternance : Chaillot 1 à 4 ; Champigny 6 à 7 ; Chaillot 8 à 11 ; Genevilliers 13 à 14 ; Chaillot 15 à 18 ; Poissy 20 à 21 ; Chaillot 22 à 25 ; Colombes 27 à 28 ; Chaillot 29 à 31.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
5-6 avril	<u>L'Étourdi</u>		Caen				
7-11 avril	<u>Don Juan, Marie Tudor</u>		Rouen				
16 avril - 5 mai	<u>Le Triomphe, Don Juan, Marie Tudor</u>		Londres				
17-20 mai	<u>Ce Fou de Platonov, Tchekhov</u>	RE	Bordeaux		Vilar	Pignon	Jarre
6-7 juin	<u>Le Triomphe, L'Avare</u>		Strasbourg				
11-14 juin			Suisse <sup>50</sup>				
16-24 juin			Hollande <sup>51</sup>				
1-7 juillet	<u>Le Triomphe, L'Avare, L'Étourdi</u>		Marseille				
15 juill.-1 <sup>er</sup> août	<u>Le Mariage de Figaro, Beaumarchais, Hombourg, Don Juan, Macbeth, Cinna</u>	RF	CH <sup>52</sup>	R <sup>53</sup>	Vilar	Gischia Auricoste	Jarre
13 sept.-7 oct. 1956	<u>Don Juan, Le Triomphe, Marie Tudor</u>		URSS <sup>54</sup>				
12-26 oct.	<u>Don Juan, Le Triomphe</u>		Scandinavie <sup>55</sup>				
3 nov-31 déc.	<u>Le Triomphe, L'Étourdi, Marie Tudor, Platonov, Hombourg, Le Mariage de Figaro, Macbeth, L'Avare</u>		Chaillot				

<sup>50</sup> Zurich, Lausanne.

<sup>51</sup> La Haye, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht.

<sup>52</sup> Avignon 10.

<sup>53</sup> Reprise Le Prince de Hombourg ; Reprise Cinna : Costumes d' Auricoste.

<sup>54</sup> Moscou, Léninegrad.

<sup>55</sup> Helsinki, Copenhague, Oslo.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
1-27 janvier 1957	<u>Figaro, Hombourg, L'Etourdi, Mère Courage</u>			R			
30 janv. - 6 fév.	<u>Jules César</u> , Shakespeare <sup>56</sup>		Chaillot		Hermantier	Le Marquet-Sierra	Deleue
7 février	<u>Le Malade imaginaire</u> , Molière	RF	Chaillot		Sorano	Pignon	Jarre
8-24 février	<u>Figaro, Le Malade, Jules César</u>		Chaillot				
28 février	<u>Le Faiseur</u> , Balzac	RF	Chaillot		Vilar	Gischia	
1-31 mars	<u>Le Faiseur, Le Malade, Don Juan, Mère Courage</u>		Chaillot				
18-19 mars	<u>Mère Courage, Le Malade</u>		Cité Universitaire				
27 mars	<u>L'Etourdi</u>		Poitiers				
2-7 avril	<u>Le Faiseur</u> <sup>57</sup>		Le Creusot				
9 avril	<u>L'Avare</u>		Barentin				
10-30 avril	<u>L'Avare, L'Etourdi, Le Faiseur, Mère Courage, Figaro</u>		Banlieue <sup>58</sup>				

<sup>56</sup> Spectacle invité.

<sup>57</sup> Remplace L'Etourdi (Sorano blessé).

<sup>58</sup> Issy-les-Moulineaux, 10 ; Suresnes, 11-12 ; Versailles, 13-14 ; Sainte-Denis, 15 ; Champigny, 16 ; Montreuil, 17 ; Chaillot, 20-25 ; Poissy, 27 ; Montrouge, 28 ; Enghien, 29-30.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
8-15 mai	<u>Le Faiseur, Le Triomphe, Figaro</u>		Rome				
20-25 mai	<u>Le Faiseur, Le Malade</u>		Dublin				
5-7 juin	<u>L'Etourdi</u>		Genève				
12-14 juin	<u>Mère Courage</u>		Dijon				
15-16 juin	<u>Phèdre, Racine</u>	RF	Strasbourg		Vilar	Auricoste	
19-21 juin	<u>Phèdre, L'Etourdi</u>		Zurich				
1-7 juillet	<u>Figaro, Mère Courage, Le Faiseur</u>		Marseille				
15-30 juillet	<u>Henri 4, Pirandello, Le Mariage de Figaro, Meurtre dans la cathédrale</u>	RE	CH <sup>59</sup>	R	Vilar	Gischia	Jarre
4 sept.-24 oct. 1957	<u>Don Juan, Le Faiseur, Marie Tudor, Le Triomphe</u>		Amérique du Sud <sup>60</sup>				
6 nov.-31 déc.	<u>Le Malade, Le Faiseur, Mère Courage, L'Etourdi, Henri 4, Platonov, Meurtre dans la cathédrale</u>		Chaillot				

<sup>59</sup> Avignon 11.

<sup>60</sup> Rio de Janeiro, Sao Paulo (4-17 sept.) Montevideo (21-29 sept.), Buenos Aires (1-9 oct.), Santiago du Chili (12-14 oct.), Lima (18-24 oct.).

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
1-31 janvier 1958	<u>Mère Courage, Le Faiseur, Henri 4, Platonov, Phèdre, L'Etourdi, Le Malade, Macbeth</u>		Chaillot	R <sup>61</sup>			
20-21 janvier	<u>Le Faiseur</u>		Monte-Carlo				
5 février	<u>Peer Gynt</u> , Ibsen <sup>62</sup>		Chaillot		Reybaz	Allio	Semenoff
1-28 février	<u>Phèdre, Le Malade, L'Etourdi, Macbeth, Platonov, Henri 4, Peer Gynt</u>		Chaillot				
17-18 février	<u>Phèdre, Le Faiseur</u>		Cité Universitaire				
5 mars	<u>Ubu</u> , Jarry	NF	Chaillot		Vilar	Lagrange	Jarre
1-31 mars	<u>Henri 4, Phèdre, L'Etourdi, Platonov, Ubu, Le Faiseur, Le Malade, Peer Gynt</u>		Chaillot				
18-19 mars	<u>Le Faiseur</u>		Caen				
24-25 mars	<u>L'Etourdi</u>		Ménilmontant				
1-2 avril	<u>Le Faiseur</u>		Poitiers				
3-16 avril	<u>Ubu, Henri 4, Phèdre, Peer Gynt, Le Malade</u>		Chaillot				

<sup>61</sup> Reprise de Macbeth.

<sup>62</sup> Spectacle invité.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
17 avril	<u>L'Ecole des femmes</u> , Molière	RF	Chaillot	R	Wilson	Vénard	Jarre
19-20 avril	<u>L'Ecole des femmes</u>		Versailles				
21-24 avril	<u>Le Triomphe</u> , <u>L'Etourdi</u> , <u>Phèdre</u>		Belgique <sup>63</sup>				
2-10 mai	<u>Le Triomphe</u> , <u>L'Etourdi</u>		Maroc <sup>64</sup>				
22-24 mai	<u>Le Carrosse du Saint-Sacrement</u> , Mérimee <u>Œdipe</u>	RF	Bordeaux	R	Vilar	Gischia	Jarre
5-7 juin	<u>L'Etourdi</u> , <u>Le Faiseur</u>		Genève				
14-15 juin	<u>L'Etourdi</u>		Vichy				
17-23 juin	<u>L'Etourdi</u> , <u>Henri 4</u>		Hollande <sup>65</sup>				
25-26 juin 1958	<u>Henri 4</u>	RF	Strasbourg				Jarre
1-6 juillet	<u>L'Ecole des femmes</u> , <u>Henri 4</u> , <u>Macbeth</u>		Marseille				
15 juill.-3 août	<u>Les Caprices de Marianne</u> , Musset <u>Œdipe</u> , <u>Marie Tudor</u> , <u>Le Triomphe</u> , <u>Lorenzaccio</u>		CH <sup>66</sup>				
					Vilar	Gischia	

<sup>63</sup> Anvers, Bruxelles.

<sup>64</sup> Rabat, Casablanca.

<sup>65</sup> Amsterdam, La Haye, Utrecht, Rotterdam.

<sup>66</sup> Avignon, 12 (Le Triomphe est présenté à Villeneuve-les-Avignon).

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
22 sept.-11 oct.	<u>Marie Tudor</u> , <u>Le Triomphe</u> , <u>Lorenzaccio</u> , <u>Henri 4</u> , <u>Don Juan</u> , <u>Le Cid</u>		Canada <sup>67</sup>	R			
14 oct. 10 nov.	<u>Marie Tudor</u> , <u>Le Triomphe</u> , <u>Lorenzaccio</u> , <u>Henri 4</u> , <u>Don Juan</u> , <u>Le Cid</u>		Etats-Unis <sup>68</sup>				
15-30 nov.	<u>Marianne</u> , <u>Le Malade</u> , <u>Henri 4</u> , <u>L'Ecole des femmes</u>		Chaillot				
1-31 déc.	<u>Marianne</u> , <u>Le Malade</u> , <u>Lorenzaccio</u> , <u>Le Cid</u> , <u>Œdipe</u> , <u>Le Carrosse</u> , <u>L'Ecole des femmes</u>		Chaillot				
1-31 janvier 1959	<u>Marianne</u> , <u>L'Ecole des femmes</u> , <u>Le Cid</u> , <u>Lorenzaccio</u> , <u>Œdipe</u> , <u>Le Carrosse</u>		Chaillot				
3 février	<u>On ne badine pas avec l'amour</u> , Musset	RF	Chaillot		R. Clair	Pignon	Jarre
1-28 février	<u>Marie Tudor</u> , <u>Badine</u> , <u>Le Cid</u> , <u>Marianne</u> , <u>L'Ecole des femmes</u> , <u>Ubu</u>		Chaillot	R <sup>69</sup>			
5 mars	<u>La Fête du cordonnier</u> , Vinaver	NF	Chaillot		Wilson	Lagrange	Jarre
1-31 mars	<u>Ubu</u> , <u>Marie Tudor</u> , <u>L'Ecole des femmes</u> , <u>La Fête du cordonnier</u> , <u>Mère Courage</u>		Chaillot	R <sup>70</sup>			

<sup>67</sup> Montréal, Québec.

<sup>68</sup> New-York, Philadelphie, Washington, Princeton, Boston, ONU.

<sup>69</sup> Reprise de Ubu.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
16 mars	<u>L'Ecole des femmes</u>		Caen				
1-5 avril	<u>Mère Courage, L'Ecole des femmes, La fête du cordonnier</u>		Chaillot				
6-8 avril	<u>Le Triomphe</u>		Poitiers				
9-18 avril	<u>Le Malade, La Fête du cordonnier, Mère Courage, L'Ecole des femmes</u>		Chaillot				
20-21 avril 1959	<u>Le Triomphe</u>		Rennes				
2-7 mai	<u>Mère Courage, L'Ecole des femmes, Œdipe, Le Carrosse</u>		Bruxelles				
2-3 juin	<u>Le Triomphe</u>		Dijon				
5-7 juin	<u>Œdipe, Le Carrosse, Le Triomphe</u>		Zurich				
9-12 juin	<u>Mère Courage</u>		Genève				
16-17 juin	<u>Œdipe, Le Carrosse</u>		Strasbourg				
20-26 juin	<u>Le Triomphe, L'Ecole des femmes, Œdipe, Le Carrosse</u>		Autriche <sup>71</sup>				

<sup>70</sup> Reprise de Mère Courage.

<sup>71</sup> Vienne, Granz, Linz.



Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
1-7 juillet	<u>Le Triomphe, L'Ecole des femmes, La Fête du cordonnier</u>		Marseille				
15 juill.- 2 août	<u>Le Songe d'une nuit d'été</u> , Shakespeare <u>Mère Courage, Meurtre dans la cathédrale</u>	RE	CH <sup>72</sup>	R	Vilar	Gischia	Jarre
22 oct. 30 nov.	<u>Le Crapaud-buffe</u> , Gatti <sup>73</sup>	NF	Récamier		Vilar	Le Marquet	
19 novembre	<u>L'Impromptu de Versailles</u> , Molière <u>Les Précieuses ridicules</u> , Molière	RF RF	Chaillot		Gasc Gasc	Le Marquet / Gischia	Jarre
1-30 novembre	<u>Le Songe, L'Ecole des femmes, L'impromptu, Les Précieuses ridicules, Henri 4</u>		Chaillot	R			
1-31 décembre	<u>Mère Courage, Meurtre dans la cathédrale, Le Songe, L'Ecole des femmes, L'Impromptu, Les Précieuses, La Mort de Danton</u>		Chaillot	R			
23 déc. 1959 - 20 mars 1960	<u>Les Bâtisseurs d'empire</u> , Vian	NF	Récamier		Négroni	Acquart	Deleue
7 janvier 1960	<u>L'Heureux stratagème</u> , Marivaux	RF	Chaillot		Vilar	Singier	Vivaldi

<sup>72</sup> Avignon 13 (Reprise de Meurtre dans la cathédrale).

<sup>73</sup> Démarrage de l'expérience du Récamier.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
1-31 janvier	<u>L'Impromptu</u> , <u>Les Précieuses</u> , <u>Mère Courage</u> , <u>Meurtre dans la cathédrale</u> , <u>Danton</u> , <u>Le Songe</u> , <u>L'Ecole des femmes</u> , <u>L'Heureux stratagème</u>		Chaillot				
3 février	<u>Erik 14</u> , Strindberg	RE	Chaillot		Vilar	Prassinos	Jarre
1-29 février	<u>Le Songe</u> , <u>Meurtre dans la cathédrale</u> , <u>Erik 14</u> , <u>L'Heureux stratagème</u> , <u>Le Malade</u> , <u>L'Impromptu</u> , <u>Les Précieuses</u>		Chaillot				
1-23 mars	<u>Erik 14</u> , <u>Le Malade</u> , <u>L'Heureux stratagème</u>		Chaillot				
22 mars - 20 mai 1960	<u>Lettre morte</u> , Pinget <u>La Dernière bande</u> , Beckett	NF NF	Récamier		J. Martin Blin	Matias	
29 mars - 14 avril	<u>L'Opéra de quat' sous</u> , Brecht <sup>74</sup>		Chaillot		Strehler	Otto-Frigerio	
2-11 avril	<u>Henri 4</u> , <u>Le Triomphe</u>		Milan				
16-24 avril	<u>Henri 4</u> , <u>Le Triomphe</u> , <u>Erik 14</u>		Chaillot				
3-8 mai	<u>Le Triomphe</u> , <u>Henri 4</u> , <u>Le Faiseur</u>		Bruxelles	R			
11-14 mai	<u>Le Triomphe</u>		Villeurbanne				

<sup>74</sup> Spectacle invité (Piccolo Teatro Milan).

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
16-18 mai	<u>Henri 4</u>		Poitiers				
23 mai - 9 juin	<u>Le Canard sauvage</u> , Ibsen <sup>75</sup>		Récamier		Gignoux		
2-4 juin	<u>Turcaret</u> , Lesage	RF	Bordeaux		Vilar	Singier	
10-30 juin	<u>L'Echange</u> , Claudel <sup>76</sup>		Récamier		Gignoux		
11 juin			Mulhouse				
13-14 juin	<u>Le Faiseur</u>		Zurich				
16-17 juin			Strasbourg				
15-31 juillet	<u>Antigone</u> , Sophocle <u>Erik 14</u> , <u>Mère Courage</u>	RE	CH <sup>77</sup>		Vilar	Singier	Jolivet
23-30 sept.	<u>Henri 4</u> , <u>L'Ecole des femmes</u> , <u>Le Faiseur</u>		Buenos-Aires				
26 sept. - 26 nov.	<u>Génousée</u> , Obaldia	NF	Récamier		Mollien	Guerrier	Deleue
8-30 novembre	<u>La Résistible ascension d'Arturo Ui</u> , Brecht <u>Ubu</u> , <u>L'Ecole des femmes</u>	NE	Chaillot		Vilar	Acquart	Hosallah
1-31 décembre	<u>Arturo Ui</u> , <u>L'Ecole des femmes</u> , <u>Antigone</u> , <u>Le Faiseur</u> , <u>Turcaret</u>		Chaillot				

<sup>75</sup> Spectacle invité (CDE).

<sup>76</sup> Spectacle invité (CDE).

<sup>77</sup> Avignon 14.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
2 déc. - 29 mars 1961	<u>La Bonne âme de Se-Tchouan</u> , Brecht	NE	Récamier <sup>78</sup>		Steiger	Acquart	Dessau
1-31 janvier 1961	<u>Antigone</u> , <u>Arturo Ui</u> , <u>Turcaret</u>		Chaillot				Ellington <sup>79</sup>
7 février 1961	<u>Roses rouges pour moi</u> , O'Casey	NE	Chaillot		Vilar-Riquier	Acquart	Delerue
3-28 février	<u>Turcaret</u> , <u>Arturo Ui</u> , <u>Roses rouges</u>		Chaillot				
14 mars	<u>Loin de Rueil</u> , Pillaudin/Jarre	NF	Chaillot		Jarre-Vilar	Noël	Jarre
1-31 mars	<u>Arturo Ui</u> , <u>Turcaret</u> , <u>Roses rouges</u> , <u>Loin de Rueil</u>		Chaillot				
1-4 avril 1961	<u>Loin de Rueil</u> , <u>Arturo Ui</u> , <u>Roses rouges</u> , <u>Turcaret</u>		Chaillot				
12-22 avril	<u>Henri 4</u> , <u>Le Faiseur</u> , <u>Œdipe</u> / <u>Récital de poèmes</u>		Mexico	R <sup>80</sup>			
2-7 mai	<u>Turcaret</u> , <u>Loin de Rueil</u> , <u>L'Heureux stratagème</u>		Bruxelles	R <sup>81</sup>			
13-31 mai	<u>Turcaret</u> , <u>L'heureux stratagème</u>		Italie <sup>82</sup>				

<sup>78</sup> Fin de l'expérience Récamier.

<sup>79</sup> Pour Turcaret.

<sup>80</sup> Reprise d'Œdipe. (Récital avec : Minazzoli, Montero, Ranson, Guiomar, Rémy, Riquier, Paturel, Topart, Vilar).

<sup>81</sup> Reprise de L'Heureux stratagème.

<sup>82</sup> Turin, Rome, Florence, Bologne, Gênes.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
15 juil. - 1 <sup>er</sup> août	<u>L'Alcade de Zalamea</u> , Calderon <u>Les Rustres</u> , Goldoni <u>Antigone</u>	RE RE	CH <sup>83</sup>  Moscou (11-17) Bucarest (23-26) Sofia (29-2) Pologne (7-21) <sup>84</sup>		Riquier-Vilar Mollien-Vilar	Gischia Gischia	Delerue Jarre
11 sept. - 21 octobre	<u>Le Faiseur</u> , <u>Turcaret</u>		Chaillot				
3-30 novembre	<u>Arturo Ui</u> , <u>Antigone</u> , <u>Le Faiseur</u> , <u>Loin de Rueil</u>		Chaillot				
14 décembre	<u>La Paix</u> , Vilar	NF	Chaillot		Vilar	Le Marquet	Jarre
1-31 décembre	<u>Arturo Ui</u> , <u>Loin de Rueil</u> , <u>Le Faiseur</u> , <u>Antigone</u> , <u>Turcaret</u> , <u>La Paix</u>		Chaillot				
1-31 janvier 1962	<u>L'Alcade de Zalamea</u>		Chaillot				
25 mars et 8 avril	<u>La Poésie amoureuse</u> (Récital)		Chaillot		Gasc <sup>85</sup>		
1-31 mai	<u>L'Avare</u> , <u>L'Alcade de Zalamea</u> , <u>Les Rustres</u>		Chaillot	R			

<sup>83</sup> Avignon 15.

<sup>84</sup> Cracovie, Poznan, Varsovie.

<sup>85</sup> Avec Nadine Berger et J.F. Rémy.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
1-15 juin	<u>Les Rustres</u>		Genève (1-3) Caen (7-8) Poitiers (12-14) Bourges (15)				
15-31 juillet	<u>La Guerre de Troie n'aura pas lieu</u> , Giraudoux, <u>Les Rustres</u> , <u>L'Avare</u>	RF	CH <sup>86</sup>		Vilar	Chastel	Jaubert
1-30 novembre	<u>Arturo Ui</u> , <u>Roses rouges</u>		Chaillot	R <sup>87</sup>			
15 décembre	Compagnie des Ballets R. Petit <sup>88</sup>		Chaillot			Saint-Laurent	Berlioz, Jarre, Ravel
1-31 décembre	<u>Arturo Ui</u> , <u>Roses rouges</u> , Cie R. Petit		Chaillot				
1-31 janvier 1963	<u>Arturo Ui</u> , <u>Roses rouges</u> , Cie R. Petit		Chaillot				
26 janvier	<u>La Vie de Galilée</u> , Brecht	NE	Chaillot		Wilson	Menessier	Eisler
1-28 février 25 février	<u>La Vie de Galilée</u> , <u>La Guerre de Troie</u> , Evtouchenko, <u>Récital de poèmes</u> <sup>89</sup>		Chaillot Chaillot				
22 mars	<u>Lumières de Bohème</u> , Valle Inclan	NE	Chaillot		Wilson	Le Marquet	

<sup>86</sup> Avignon 16.

<sup>87</sup> Reprises Arturo Ui et Roses rouges pour moi.

<sup>88</sup> Spectacle invité.

<sup>89</sup> Textes dits en français par Vilar.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
1-31 mars	<u>La Guerre de Troie, Lumières de Bohème</u>		Chaillot				
2-26 avril	<u>La Guerre de Troie, Lumières de Bohème, Galilée</u>		Chaillot				
2-31 mai	<u>Thomas More, Bolt</u>	NE	Chaillot		Vilar	Gischia	Deleue
7-12 juin	<u>Thomas More</u>		Belgique <sup>90</sup>				
15-31 juillet	<u>Thomas More, La Guerre de Troie, L'Avare</u>		CH <sup>91</sup>	R			
Fin TNP <sup>92</sup> – 50 œuvres (+ 6 spectacles invités) : OE R : 31 dont 23 RF + 8 RE ; OE N = 19 dont 12 NF + 7 NE							
12-22 juin 1964	<u>Un Banquier sans visage, Weideli</u>	NE	Genève		Vilar	Acquart	
7 décembre 1964	<u>Le Dossier Oppenheimer, Vilar</u>	NF	Ath.		Vilar	Acquart	
23 nov. 1965 - 2 janv. 1966	<u>Le Hasard du coin du feu, Crébillon fils</u>	RF	Ath.		Vilar	Acquart	
3 février - 29 mars 1966	<u>L'Avare</u>		Afrique <sup>93</sup>				

<sup>90</sup> Bruxelles, Anvers, Charleroi.

<sup>91</sup> Avignon 17.

<sup>92</sup> Jouées ante TNP ont été présentées à nouveau au TNP (soit 50 + 7 = 57) : Don Juan, Meurtre dans la cathédrale, Richard 2, La Mort de Danton, Le Cid, Œdipe, Le Prince de Hombourg.

<sup>93</sup> Tournée sous la direction de J.F. Rémy : Mauritanie, Sénégal, Mali, Haute-Volta, Niger, Côte d'Ivoire, Togo, Dahomey, Cameroun, République Centrafricaine, Tchad, Gabon, Congo-Brazzaville (Piéplu interprète Harpagnon) 35 R.

Dates	Œuvres	Types <sup>1</sup>	Lieux	Reprises	Mises en scène	Dispositifs costumes	Musiques
Juin 1966	<u>L'Avare</u>		Paris <sup>94</sup>				
26 février - 28 mars 1967	<u>L'Avare, L'Heureux stratagème</u>		URSS <sup>95</sup>				
Juin 1967	<u>Le Triomphe de l'amour</u>		Paris <sup>94</sup>				
Post TNP – 3 œuvres – OE R 1 F – OE N = 1 F + 1 E							

---

<sup>94</sup> Festival du Marais.  
<sup>95</sup> Moscou, Léningrad, Tbilissi (23 R).



## Répertoire de Jean Vilar : Tableau des reprises

Œuvres	Premières	Reprises
La Danse de mort	Juillet 1943	Février 1945, décembre 1948, janvier 1950
Don Juan	Avril 1944	Juillet 1953
Meurtre dans la cathédrale	Juin 1945	Décembre 1952, août 1954, juillet 1957, juillet 1959
Richard 2	Septembre 1947	Juillet 1948, juillet 1949, mai 1953
La Mort de Danton	Juillet 1948	Avril 1953, décembre 1959
Le Cid	Juillet 1949	Juillet 1950, juillet 1951, avril 1954, septembre 1958
Œdipe	Juillet 1949	Avril 1951, mai 1958, avril 1961
Le Prince de Hombourg	Juillet 1951	Juillet 1956
Mère Courage	Décembre 1951	Décembre 1954, janvier 1957, mars 1959
L'Avare	Avril 1952	Mai 1962, juillet 1963, février 1966, février 1967
Lorenzaccio	Juillet 1952	Juillet 1958
Cinna	Juin 1954	Juillet 1956
Macbeth	Juillet 1954	Janvier 1958
Le Triomphe de l'amour	Décembre 1955	Juin 1967
Le Faiseur	Février 1957	Mai 1960
Henri 4	Juillet 1957	Novembre 1959
Ubu	Mars 1958	Février 1959
L'Heureux stratagème	Janvier 1960	Mai 1961 – février 1967
Arturo Ui	Novembre 1960	Novembre 1962
Roses rouges pour moi	Février 1961	Novembre 1962

## Répertoire de Jean Vilar 1943 - 1967

Nombre de représentations				Interprétations de Vilar
Œuvres	Hors TNP	TNP <sup>1</sup>	Total	
La Danse de mort	85 <sup>2</sup>		85	Le capitaine
Césaire	59 <sup>2</sup>		59	Césaire
Orage	59 <sup>2</sup>		59	Le monsieur
Scrupules	1		1	
Don Juan	45	233	278	Don Juan
Un Voyage dans la nuit	20 <sup>2</sup>		20	
Meurtre dans la cathédrale	150 <sup>3</sup>	45	195	Thomas Becket
Les Voix	10		10	
Le Bar du crépuscule	18 <sup>2</sup>		18	Colibri
Richard 2	16	68	84	Richard 2
L'Histoire de Tobie et de Sara	2		2	Tobie le vieux
La Terrasse de midi	22 <sup>2</sup>		22	
La Mort de Danton	3	49	52	Robespierre
Shéhérazade	23 <sup>2</sup>		23	
Le Cid	13	195	208	Don Gormas / Don Fernand
Pasiphaé	3		3	
Œdipe	23 <sup>2</sup>	41	64	Œdipe
Henri 4 d'Angleterre	5		5	
Le Profanateur	4		4	W. de Montferrat
L'Invasion	20		20	
Le Prince de Hombourg	4	116	120	Le prince électeur

<sup>1</sup> Archives TNP Jean Vilar 1951-1963, Archives nationales, AP 295.

<sup>2</sup> Estimations d'après les « livres de comptes ».

<sup>3</sup> JVPLM, 52.

Nombre de représentations				Interprétations de Vilar
Œuvres	Hors TNP	TNP <sup>1</sup>	Total	
La Calandria	3		3	
Mère Courage		104	104	
L'Avare	51 <sup>4</sup>	157	208	Harpagon
Nucléa		8	8	Gladier
Lorenzaccio			99	Cibo
La Nouvelle mandragore		6	6	
Le Médecin malgré lui		13	13	Thibaut
La Garde-malade		6	6	
Ruy Blas		84	84	
Cinna		35	35	Auguste
Macbeth		81	81	Macbeth
L'Etourdi		85	85	
La Ville		19	19	Isidore de Besme
Marie Tudor		103	103	
Le Triomphe de l'amour	4	134	138	Hermocrate
Les Femmes savantes		7	7	Clitandre
Ce Fou de Platonov		32	32	Platonov
Le Mariage de Figaro		49	49	
Le Malade imaginaire		57	57	
Le Faiseur		105	105	Mercadet
Phèdre		24	24	
Henri 4		73	73	Henri 4
Ubu		41	41	
L'Ecole des femmes		55	55	

<sup>4</sup> Dont la tournée en Afrique (35 R.) organisée par l'Association pour le développement des échanges culturels et africains ; 11 R. en URSS en 1967 et Festival du Marais en 1966.

Nombre de représentations				Interprétations de Vilar
Œuvres	Hors TNP	TNP <sup>1</sup>	Total	
Le Carrosse du Saint-Sacrement	11 <sup>5</sup>	30	30	Obéron
Les Caprices de Marianne		34	34	
On ne badine pas avec l'amour		16	16	
La Fête du cordonnier		26	26	
Le Songe d'une nuit d'été		37	37	
Le Crapaud-buffle		58	58	
L'Impromptu de Versailles		12	12	
Les Précieuses ridicules		12	12	
Les Bâtisseurs d'empire		91	91	
L'Heureux stratagème		51	62	
Erik 14		33	33	
Lettre morte		57	57	
La dernière bande		57	57	
Turcaret		62	62	
Antigone		48	48	Le Choryphée
Génousie		59	59	
Arturo Ui		88	88	
La Bonne âme de Se-Tchouan		119	119	Arturo Ui
Roses rouges pour moi		48	48	
Loin de Rueil		36	36	Pedro Crespo
L'Alcade de Zalamea		52	52	
Les Rustres		60	60	
La Paix		28	28	Trygée
La Guerre de Troie		43	43	Ulysse

<sup>5</sup> URSS 1967.

Nombre de représentations				Interprétations de Vilar
Œuvres	Hors TNP	TNP <sup>1</sup>	Total	
La Vie de Galilée		32	32	Thomas More
Lumières de Bohème		27	27	
Thomas More		34	34	
Un banquier sans visage	8 <sup>6</sup>		8	Oppenheimer
Le dossier Oppenheimer	50 <sup>7</sup>		50	
Le Hasard du coin du feu	30 <sup>8</sup>		30	

Outre les rares figurations chez Dullin, il convient d'ajouter : M. de Sottenville (**George Dandin**), Toussaint Trépassé (**Les Filles à marier**) ; Dorante et le maître d'armes (**Le Bourgeois gentilhomme**) ; Doul (**La Fontaine aux saints**) ; Frédéric Roméo (**Roméo et Jannette**) ; Frère Dominique (**Jeanne au bûcher**) ; Heinrich (**Le Diable et le bon Dieu**) et déjà Henri 4 (de Pirandello, mise en scène de Barsacq).

---

<sup>6</sup> Cf. **JVPLM**, 275.

<sup>7</sup> Estimations.



-Spectacles invités au TNP-

30 Janvier-Février 1957	<u>Jules César</u> , Shakespeare	Hermantier	Chaillot	15R
5 février-mars 1958	<u>Peer Gynt</u> , Ibsen	Reybaz	Chaillot	21R
29 mars-14avril 1960	<u>L'Opéra de quat'sous</u> , Brecht	Strehler	Chaillot	20R
23 mai-9 juin 1960	<u>Le Canard sauvage</u> , Ibsen	Gignoux	Récamier	16R
10-30 juin 1960	<u>L'Echange</u> , Claudel	Gignoux	Récamier	21R
15 déc 1962-31 janvier 1963	<u>Compagnie des Ballets</u> de R. Petit		Chaillot	14R

Mises en scène lyriques de Jean Vilar

- Jerusalem, Verdi. Venise septembre 1963. (Le 22 à Perouse; les 24-25-26 à La Fenice.)
- Macbeth, Verdi. Scala de Milan janvier - février 1964. (première le 14-2.)
- Les Noces de Figaro, Mozart. Scala de Milan avril - mai 1964. (première le 29-4.)
- Don Carlo, Verdi. Arena de Vérone juin et fin juillet 1969. (première le 2-8.)





## Bibliographie

La bibliographie s'organise en deux parties :

- La première répertorie les textes de Vilar. La notion d'itinéraire a fait opter pour une présentation chronologique. Ceux non datés ou de datation incertaine sont signalés. Certains ont été repris dans *De la Tradition Théâtrale* et *Théâtre service public*. *TT* repère ceux du premier ouvrage ; *TSP* ceux du second.

Les textes dont la provenance n'est pas mentionnée appartiennent au fonds Jean Vilar. Afin de ne pas alourdir démesurément la bibliographie, pour quelques-uns d'entre eux, on se reportera aux références fournies au bas des pages de cette thèse. Le désordre de l'organisation chronologique des trois *Cahiers rouges* - *CR1*, *CR2*, *CR3* – a été mentionné. Arbitrairement, nous avons pris la décision de les placer en tête.

- La seconde partie réunit l'ensemble des documents consultés et se clôt par la liste des entretiens conduits. De très nombreux dossiers de presse ont été consultés. Seuls sont retenus ici ceux qui ont été cités dans l'étude.

## 1. Textes de Vilar.

*Cahiers rouges*, 1937-1959 : CR1 n°1 à 331 ; CR2 n°76 à 188 ; CR3 n°191 à 330.

1930.

« Farci de rêves », 3 feuillets.

1931.

Lettre de Maurice à son correspondant américain William Peterson, 4 f.

1932.

Divers documents pour *Matin de la vie* ou *Hilda la morte* (Paginés 5 à 19.)

Sept poèmes, sept. 1932 - janv. 1933, 10 f.

« La vie lui courait après », 3 f.

Notes de lectures, Paris 1932-1936, 138 f. (*Bérénice* ; *Don Juan* ; *Les Pensées* ; Rousseau ; le théâtre romantique ; Brunetière : évolution du théâtre ; Origines religieuses du théâtre ; Notes et brouillons. Cahiers 1-5.)

« Huit *Cahiers* de Littérature française » 1934.

1933.

*Cahier Goethe*, 32 f. sans date (Une précision du texte permet de le dater d'avant 1934.)

« Notules », notes diverses de cours, 145 f. ( 1934.)

*Cahier Voltaire-Beaumarchais*, 36 f. n°6.

Note de lecture, Taine, *Les origines de la France*, 29 f.

*Cahier de travail* sur les comédies, de Shakespeare, 14 f.

*Cahier de travail* sur les tragédies de Shakespeare, 13 f.

*Hamlet* 15 f.

*Cahier de notes*, lectures diverses, 17 f.

*Hilda la morte* ou *L'Adolescence*, 69 f. (Texte repris en 1935.)

1934.

*La Fin de l'adolescence* ou *Le Voyage avec le cantonnier*, 43 f.

*Cahier* « *Human* », 20 f. (Contient « Poèmes du souvenir » et « Magnana ».)

« Magnana », projet de poème, 3 f.

*Cahier bleu*, notes de lectures, n°9, 21 f. ( 1936.)

« Plan de Gail : l'adolescent et le héros », 3 f.

1935.

« Mes Tablettes », recueil de citations, 78 f. (sept 1935      fév. 1942.)

*Gail*, fresque lyrique, 27 f.

1936.

Projet : éléments pour *La Tragédie de la joie*, 3 f.

« L'Ecole - Le Comédien » I et II, notes, 9 f.

*Le Prix des ânes*, d'après Plaute, 144 f.

1937.

« L'Ecole - Le Comédien », III, 11 f.

« Ne pourrait - on ? » 2 f.

*Matin de la vie*, 179 f. (Seul écrit daté avec précision : 8-10-1937.)

« Un chef de troupe, des poètes et des comédiens nouveaux », 4 f. *TSP*.

### 1938.

Recherche d'*Antigone*, 5 f. TSP.

Le souci de la forme, 2 f. TSP.

Recherche d'*Antigone* et de *Bacchus*, 10 f.

*Antigone*, d'après *Les Phéniciennes*, 85 f. ( Repris en 1954, 1970 sous le titre *La Nuit tombe.*)

*Hécube*, 21 f. (Sans date. Travail d'après Euripide, peut-être contemporain d'*Antigone.*)

Notes « L'Equipe », 6 f.

« Un chef de troupe, des poètes et des comédiens nouveaux », 7 f. (Note rédigée pendant le service militaire à Hyères, « à l'époque d'*Antigone* ».)TSP.

### 1939.

« Carnet de mort » notes, 12 f. (décès du frère)

(Ébauches de « farces » et « divertissements ».)

(Ébauches de « farces » et « divertissements ».)

*Le Dormeur distrait*, 22 f.

*Marc L'Aventure et les magiciens*, 19 f.

*Ils ont vingt ans*, 7 f.

*Des Personnes inutiles*, 138 f. (Deuxième version « Sète-Collias 1941 » ; devient *Dans le plus beau pays du monde.* (1949-1970)

*La Tragédie de la joie*, 15 f.

*L'Accident*, 4 f.

### 1940.

*Aimer sans savoir qui*, adaptation de Lope de Vega, 124 f.

« Notes et documents pour une comédie – *La Confidente* – ou pour *Bacchus* », 6 f.

Reprise d'*Antigone*. (Deuxième version « Sète-Collias 1941 » ; devient *Dans le plus beau pays du monde.* (1949-1970) (Lecture publique à Avignon, juillet 1960, sous le titre *La Nuit tombe.*)

### 1941.

*La Farce des filles à marier.*

*Les Travaux et les jours*, d'après Hésiode.

*Bacchus*, argument de ballet.

*Des Personnes inutiles.*(corrections.)

*La Tragédie de la joie*, 18 f.(corrections.)

*La Petite niaise*, d'après Lope de Vega.

*Le Destin n'a pas double usage*, 8 f. nouvelle.

Textes dramatiques divers. (Veillées des Maîtrises J.F. Adaptations de Vilar : *Amour, choral et fugue*, d'après J.Renard ; *Il étouffe des perroquets*, d'après Monselet ; *Les Olives* et *Payer ou ne pas payer*, d'après Lope de Rueda ; *Le Gardien vigilant*, d'après Cervantes ; *Le Jeu de la perdrix*, fabliau ; *Arlequin barbier*, d'après Regnard et *La Diète*, d'après Carmontelle.(Certains comportent des distributions avec les comédiens de la Roulotte.)

Note sur les textes destinés aux veillées, 3 f.

Situation actuelle du théâtre et des jeunes, 5 f.

Rapports du metteur en scène et de l'interprète, 2 f.

Note à la direction de Jeune France : situation de la section théâtre au 20-3-1941, 4 f.

Raisons pour lesquelles la section théâtre ne se résoud pas à cesser ses activités, 21-12-1941, 7 f.

Note pour mon travail futur avec les maîtrises, déc. 1941, 2 f.

Règlement pour l'aide aux troupes théâtrales par J.F. 7 f.

Journal de la tournée d'Anjou, La Roulotte, 25-8 au 7-9-1941, 15 f.  
« Gail : l'adolescent et le héros », 3 f.  
*Gail*, 27 f.

#### 1942.

Basses du théâtre français, 3 f. *TSP*.  
Note sur la formation du comédien, 8 f. *TSP*  
Notes : assassinat du comédien, 4 f.  
Les troupes provinciales, étude section Théâtre J.F. 17-2-1942, 5 f.  
Activité des théâtres dans les départements, 2<sup>ème</sup> semestre 1941, 7 f.  
Subventions J.F. aux théâtres de province, exercice 1941, 2 f.  
Projet : le centre dramatique J.F. 10 f.  
Note à la Direction de J.F. 21-3-1942, 4 f.  
Projet co-direction La Roulotte, Clavé/Vilar, printemps 1942, 3 f.

#### 1943.

Notes, 12-2, 10 f. et Journal, 16-2, 16 f.  
Supprimer l'exploitation, 3 f. (Projet de statuts pour une compagnie.)  
Contrat Vilar/di Rosa, Sète, 25-8-1943.  
« Mes camarades et moi », programme spectacle *Césaire/Orage*, 1 f.  
Conférence au théâtre de Poche, octobre, 6 f. (La Cie des 7.)

Pièces radiophoniques d'après Nerval.

*François 1er prisonnier* 10 et 21 f.

*La Condition humaine*, projet d'adaptation d'après Malraux. (6 f. (lieux, dates, décors) + 92 f. (3 parties). Après plusieurs tentatives, Vilar renonce en 1948.)

*La Mère*.

#### 1944.

La Compagnie des sept, 5 f. *TSP*.  
La Compagnie des sept, 2 f. (Campagne d'abonnements.)  
Dialogue sur le metteur en scène, 5 f. *TSP*.  
L'Etat et le théâtre, 2 f. *TSP*.  
Brochure-programme *Don Juan*, mai, 1 f.  
Preliminaires aux notes de scène de *Don Juan*, été, 6 f.  
*Notes de mise en scène de Don Juan* + Croquis, 108 f.  
Contrat Seuil/Vilar, 29-11-1944, 3 f. (Ces notes devaient paraître au Seuil. Retouchées en 1954, après la deuxième version de la pièce, prévues à l'Arche. Jamais publiées.)  
Préambules aux conférences de Sartre, Camus, Maulnier, 3-2-4 f.  
Demande de subvention au secrétariat d'Etat des B.A., juillet.  
Allocution, *Un Voyage dans la nuit*, 13-11-1944, 5 f. *TSP*.

#### 1945.

*Les Portes de la nuit*, 5 f. *TSP*.

*Assassinat du metteur en scène*, 14 f. *TT*.

Projet d'un centre théâtral avec le théâtre Edouard 7, 5 f. (Daté du 31-2, se poursuit jusqu'en janvier 1946 avant d'être abandonné.)

1946.

Qui est le créateur, l'auteur ou le metteur en scène ? 2 f. *TSP*.

Définition du public, 10 f. *TSP*.

Interview, *Intermède*, n°1, printemps 1946, 29 f. *TT*.

Le metteur en scène et l'œuvre dramatique, *La Revue théâtrale* n°3 oct-nov.1946, 297-320. (Conférence, théâtre Grammont, 4-5-1946.). *TT*.

Lettre au directeur, 18 f. *Le Magazine du spectacle* n°6, nov.1946, 81-95. *TT*.

1947.

Du mouvement de scène et de la liberté de mouvement de l'acteur, 4 f. *TSP*.

Claudiel, 1 f. *TSP*.

La Semaine d'art dramatique, Avignon, 2 f.

1948.

Avignon et le travail, 5 f. *TSP*.

Lettre à la *Revue internationale du théâtre*, n°2, 7 f. (Enquête demandée pour son n°2, lequel ne parut pas. (Bruxelles).). *TSP*.

Pourquoi j'ai monté *La Mort de Danton* ?. (In *Le Monde illustré théâtral et littéraire*, n°35, 13-11-1948, 30-32.)

1949.

En quête du théâtre, *Esprit* n°5, mai 1949, 591-633 passim, 8 f. *TSP*.

Lettre à un ami sétois sur les spectacles, 17 f. conférence à Sète. *TSP*.

Professionnels et amateurs, 5 f. (Enquête demandée pour son n°2, lequel ne parut pas. (Bruxelles).). *TSP*.

Metteur en scène mon ami, 8 f. *TSP*.

Du spectateur et du public, 10 f. (In *Théâtre et collectivité*, communications réunies par A.Villiers, Paris, Flammarion, 1953, 207-210 ; 109-115. (Sessions du Centre d'études philosophiques et techniques du théâtre, Sorbonne). *TSP*.

Journal - Mémento, 9-2 à juin, 18f.

Projet « casinos », 7 f.

Projet théâtre municipal de Casablanca, 15 f.

Projet organisation théâtre Addis-Abeba, 7 f.

1950.

Les champignons et les moutons, 8 f. *TSP*.

Les Secrets, 16 f. (In *La Revue théâtrale* n°11, hiver 1949-50, 35-38.) *TT*.

Mauvaise humeur et propositions *TT*.

Lettre de candidature à la direction de l'Odéon, 17-4-1950, 5 f.

« La tradition héroïque dans la littérature dramatique française », conférence Scandinavie février-mars 1950, 25 f.

« Dramaturges du XVII<sup>e</sup> », conférence Les Lundis dramatiques de G. Lermnier, avril 1950, 15 f.

« Les théâtres en Europe du nord » conférence Paris, Alliance française, 3-4-1950, 24 f.

Document « Le Cercle du théâtre » et bulletin d'adhésion.

Mise en ordre des documents depuis 1943, 7 f.

*Cahier bleu* « Rigaudias », notes de lectures et fragments conférence Scandinavie, 24 f.

1951.

Note sur *Oedipe*, Gide, *Revue d'histoire du théâtre*, n°3, 1951, 268-70.

Journal : février, 9 f ; avril, 6 f ; mai, 6 f ; août, 9 f.

Cent ans de théâtre, 11 f. *TT*. (*Théâtre populaire* n°2, juil-août 1953.)

*Cahier* n°3, 5<sup>ème</sup> Avignon, 15 f.

TNP document zéro, sept.1951, 2 f.

*Cahier n°1*, « TNP nouvel édifice », 4 f.

*Cahier n°2* TNP, étude du cahier des charges, septembre, 6 f.

« Petit manifeste de Suresnes », novembre, in *Revue-programme trimestrielle du TNP* n°1, 3 f. *TSP*.

#### 1952.

Préface, Arnaud L. *Charles Dublin* Paris, L'Arche.

Le théâtre et les masses, 5 f. *TT*.

Notes diverses : organigramme de travail, nov.1952-juillet 1953, 7 f.

Le théâtre et la soupe, 20-11-1952, *TSP*. et *TT*. (extraits.)

Pneumatique à un auteur dramatique, 7 f. *TT*.

Lettre ouverte à M.Debû-Bridel, 5 f. *TSP*.

Entretien Brecht/Vilar, Berlin-Est, sept.1952, traduction Saül Colin.

#### 1953.

Note sur les tournées à l'étranger, août 1953, 5 f. *TSP*.

L'art du théâtre reste un des plus menacés qui soient, 5 f. *TT*.

« Répertoire du TNP », conférence Bordeaux 28 octobre, 6 f.

Le TNP service public, 1 f. *TSP*.

La dépersonnalisation, 3 f. *TSP*.

Notes sur *La Mort de Danton*, 14 avril, 6 f.

Conférences de presse TNP, 27 avril et 27 octobre.

#### 1954.

Projet de Mémoire pour le directeur des Arts et Lettres, 27-1-1954, 6 f. *TSP*.

L'action de théâtre dans les milieux populaires, conférence 31-3-1954, 33 f.

Réponse à un questionnaire, *CR3* sn.

TNP : projet de règlement intérieur, 25-12. 10 f.

Note de répétitions pour *Ruy Blas*, 22-2. 5 f.

Conférence de presse au Canada, 24-9. 15 f. *TSP*.

#### 1955.

Mémento, 2-9-1955 à 3-8-1959, 28 f.

*De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955. (Gallimard, 1963.)

Jean Vilar s'explique...*Bref* n°7, oct.1955. *TSP*.

Marivaux-le-cruel, *Bref* n°9, déc.1955. *TSP*.

L'adaptation, 6 f. *TSP*.

#### 1956.

Discussion sur Racine, Sorbonne 17-2-1956, 15 f. (Repris in *Théâtre populaire* n°20, sept.1956, 17-30.)

Conférence de presse TNP, 28-12. 12 f.

A propos d'une tournée de deux mois (texte pour France-URSS), 4 f. *TSP*.

33 propos sur Avignon, 22 f. (Texte fréquemment repris.). *TSP*.

« Molière », débat Sorbonne organisé par les ATP, 27-2-1956, *Bref* n°12, 15-3-1956. (Extraits.)

*Ce Fou de Platonov* : réponse à un questionnaire et notes de mise en scène, 10 f.

Le TNP et son public, conférence Londres 26-4. 14 f.

« Le berceau du théâtre en plein air », *Adam International Review XXIV*, n°253, 15-16.

« Claudel, ce laboureur de mots », *Paris-Théâtre* n°114, novembre, 3 f.

### 1957.

Balzac, *Le Faiseur*, version scénique, Répertoire TNP 25.

Préface, C.Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, Paris, Perrin, 1957. *TSP*.

Préface, P.L. Mignon, *Le Théâtre en URSS*, Paris, L'Arche, 1957.

*Phèdre* : notes de répétitions, 24 f.

« Je cherche un jeune poète violent », *Arts* n°613. *TSP*.

« J.Vilar répond à J.L. Barrault », *France-Observateur*, 28-3. *TSP*.

Le TNP en banlieue, *Bref* n°4, mars 1957, *TSP*.

Entretien avec les metteurs en scène brésiliens, Sao Paulo, 15-9, *Bref* n°10, novembre 57. (Extraits.)

### 1958.

Billet de Montréal, *Bref* n°20 novembre 1958. *TSP*.

« Je lutterai contre le succès », *Arts*, 10-12-1958.

« Antoine, un homme unique », *Arts*, 31-1-1958.

Lettre au directeur des Arts et Lettres, 25-6. 3 f.

Premier jet pour un livre, avril, 43 f.

Entretien Ribemont-Dessaignes, « les pensées de la connaissance », 1958, Archives INA.

### 1959.

*Mémento* sept 1959 à 1971, 22 f.

Le répertoire contemporain, 2 f. *TSP*

L'affaire Récamier, 6 f. *TSP*

Charles Dullin, 2 f. *Bref* n°32 janvier 1960. *TSP*.

« Quatre directions nouvelles », conférence de presse TNP 10-9-1959, 16 f.

TNP / Récamier / Ligue de l'Enseignement : « Elaboration du contrat » Jean Vilar, 3 f.

Débat Sorbonne sur le thème « théâtre national et culture », 4 mai 1959.

### 1960.

Camus régisseur, 3 f. *TSP*.

Ecole du TNP, Ecole normale du théâtre, 4 f.

« Il ne faut pas dire... », adresse aux comédiens, septembre, 9 f.

Rapport général aux comédiens, 5-9-1960. 16 f. *TSP*

Lettre aux associations populaires, 4 f. *Bref* n° 39, oct. 1960. *TSP*.

Mémoire, *Théâtre populaire* n°40, 4<sup>e</sup> T.1960, 1 à 18. *TSP*.

Les premiers pas, allocution, 7 f. *TSP*.

Mémento pour le Livre TNP, 2 f.<sup>23</sup>

Plan de *Service public*. (Projets de livre.)

Réfléchir : « Notes sur *Antigone* », novembre, 5 f.

Préface G. Jeanclaude, *Un poète précurseur : Maurice Pottecher et le Théâtre du Peuple*, Bussang, 1960.

### 1961.

*La Paix*, d'après Aristophane, Répertoire TNP n° 52.

Lettre au directeur des Arts et Lettres, 31-1-1961, 2 f.

« Budget : politique », conférence, Centre d'études des chefs d'entreprises, 28-02, 16 f. *TSP*.

« Dix ans de mise scène au TNP », Sorbonne, 15-3-1961, 12 f.

(Repris in *Doc 61*, mars 61, n° 11.) *TSP*.

« Le problème », 2-10-1961, Sofia, 2 f. *TSP*.

Lettre aux associations, septembre, *Bref* n° 49, octobre 1961.

Notes de répétitions : *L'Alcade de Zalamea* ; *Phèdre* ; *La Paix*. (13 ; 4 ; 4 f.)

Préparation de la saison 61-62 et recherche de pièces, Pentecôte, 6 f.

Les rencontres internationales, *Bref* n° 45, avril 1961, 1 f. *TSP*.

« Un lieu théâtral : Avignon », in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, textes réunis par D. Bablet / J. Jacquot, Paris, CNRS, 1963. (P. 153-159.) (Colloque de Royaumont, juin 1961.) 1962.

Note, 1 f. *TSP*.

*Les Rustres*, *Bref* n° 53, février, 4-5.

*L'Avare*, *Bref* n° 54, mars, 6.

« La douzième saison », conférence de presse TNP, octobre, 18 f. *TSP*.

Lettre aux associations populaires, 28-9, *Bref* n° 59, octobre 62. *TSP*.

Lettre aux directeurs d'école, 11-10, 4 f. *TSP*.

Note de travail avec les associations, 9-9, 3 f.

« Je travaille pour les classes populaires, 12-10, 2 f. *TSP*.

« Un destin mis en ordre » in *En Français dans le texte*, France-Empire, 1962, 127-140.

*Cahier 2*, Textes pour un livre, août, 13 f.

*Cahier 1*, Textes pour un livre, septembre, 7 f.

Mémento, septembre, 7 f.

Notes concernant saison 1962-63, mars-avril, 5 f.

« L'art pour l'art », *Bref* n° 61, déc. 1962. (Ce texte est présenté comme « un extrait de *Service public*, ouvrage de Vilar en préparation ainsi que le texte de *Bref* n° 62. ».) *TSP*.

## 1963.

Préface Tchekhov, *La Cerisaie*, Paris, Gallimard, 1963. *TSP*.

« Formés à la va-vite les jeunes », *Bref* n° 62, janvier. *TSP*.

« Un bébé important », *Les Cahiers de la Télévision* n°2, janv.-fév. *TSP*.

Note, 1 f. *TSP*.

Entretien radiophonique, Moussa Abadi, février, Archives sonores INA.

« Ce que je crois » pour Grasset, 5 f.

Notes de spectacles d'opéra, 1962-1963, 28 f.

Dialogue avec le public, Saint-Gratien, Seine et Oise, 7 f.

Le théâtre phénomène social, conférence Venise 8-9-1963, 12 f. *TSP*.

« Douze ans de TNP », *L'Avant-scène théâtre* n°294, 1-9-1963, 48-51.

Montage à partir d'entretiens regroupés in « Extraits du *Magazine du théâtre de 1959 à 1963* », P.L.Mignon, 70 minutes.

## 1964.

Dossier *Les Noces de Figaro*, Milan Scala, mai.

Shakespeare, 2 f.

« Le développement culturel », allocution d'ouverture Rencontres d'Avignon, juillet, 5 f. (Autres allocutions d'ouverture : 1965, 1966, 1967.) *TSP*.

« La tragédie grecque et la tragédie moderne », conférence Athènes, 13 f. (Publié in *L'Héritage vivant de l'Antiquité grecque*, Paris, Mouton et Cie, 1967, 251-262.) *TSP*.

Où vont les festivals ? *Janus*, déc. 1964-janv. 1965.

## 1965.

*Le dossier Oppenheimer*, Paris, Gonthier, 1965.

Préface, M.Chapelle, *Gérard Philipe, notre éternelle jeunesse*, Paris, Laffont, 1965.



Préface, G.Leclerc, *Les Grandes aventures de théâtre*, Paris, les E.F.R. 1965.

Rapport sur le théâtre lyrique, 27-4-1965, 18 f. (Présenté devant la Commission de l'équipement culturel du Vème Plan. (Texte publié in *Le Journal de Genève* n°164, 17 et 18-7-1965.)TSP.

L'école et la culture, clôture des Rencontres d'Avignon, 26 juil. TSP.

Avignon, l'avenir du festival et Lettre au maire, 6-10-1965.

« Jean Vilar parle : 12 ans au TNP », Disques ADES, 45 FT 65.

« Jean Vilar raconte », Disques Barclay, 88 00 45.

Autoportrait, 1965, CMJV n°90, avril 2004.

Appel en faveur d'une candidature unique de la gauche, élection présidentielle, 29-3-1965, 2 f.

1966.

« Le Festival d'Avignon a vingt ans », *Avignon 20 ans de Festival*, Paris, Dedalus, 1966, 5. 6.

Jeter les bases d'une transformation du festival, conférence de presse 14 février, 13 f. (*Bref* n°95 avril 1966. (Extraits.)

Entretiens avec A.Varda, France Culture 1966. (Coffret 2 cassettes. Archives sonores INA 1988.)

Entretien avec R.Pillaudin, France Culture, 26-11-1966.

« La solution ? Elle est dans la socialisation absolue. », *La Table Ronde*, n° spécial 220, mai 1966, 49-50.

« Douze minutes de vérité », entretien avec G.Ganne, *La Table Ronde*, n° spécial 220, mai 1966, 141-154.

Plaidoyer pour la liberté du créateur, 10 f. (Intervention au dialogue sur le programme de la FGDS. (Publié par *Témoignage Chrétien*, 8-12-1966.)

1967.

Comment définir « théâtre populaire ? », Sorbonne, 11-5, 6 f. TSP.

Luigi Pirandello, allocution à la C.F., 6-12, 7 f. TSP.

Note : dossier sur la réforme de l'Opéra, novembre, 7 f.

Introduction au questionnaire d'enquête auprès du public d'Avignon, 1 f.

« Chemise RAI 1967 » 3 f.

Entretien avec M.Polac, la Bibliothèque de poche, réalisation TF1, Y.Bellon, ORTF/INA.

Notes pour un dialogue avec G.Sandier (in *L'Herne*, 15-16)

1968.

*Cahiers I et II*, textes pour un livre, suite. (Certains des textes retenus sont postérieurs à 1967. Donc, la composition envisagée en 1962 a été poursuivie)

*Une réforme de l'Opéra*, 30-6-1968, 123 pages + 3 volumes d'annexes (30 p ; 33 p ; 27 p.)

Conférence de presse, XXII ème festival, 14-2-1968, 12 f. TSP.

« Théâtre et révolution », *Complexe* n°3, Anvers, 23-25. TSP.

Notes, Entretien à l'Elysée, 12-3-1968, 2 f.

Préface, Larrue J. « Le festival d'Avignon et son public, 1967 », *Cahiers du Conseil culturel d'Avignon*, juillet 1968, supplément au n°15.

Avignon : « Déclaration », 22 juillet ; « Bilan du festival », 13 août.

Texte de protestation contre la censure de *La Passion du Général Franco*, A.Gatti, 23 décembre.

#### 1969.

Hommage à Firmin Gémier, Aubervilliers, 22-2-1969, 9 f. ( Publié par *La Nouvelle Critique*, supplément, mai 1969, 8-10.) *TSP*.

Le XXIII ème festival, conférence de presse, 14-3-1969, 10 f. *TSP*.

Entretien T.Gontard, 24-1-1969, Bibliothèque G.Baty, I.E.T. Paris 3.

Préface *Catalogue de l'exposition d'art contemporain*, Avignon 1969.

Entretien « festival d'Avignon 1969 », France culture, J.Locquin.

Dossier *Don Carlo*, Vérone, juillet – Août.

« Gérard Philipe », allocution Chaillot 25 novembre, 5 f. *TSP*.

#### 1970.

« Pablo Picasso », discours du vernissage de l'exposition consacrée à Picasso, Avignon, 1-5-1970, 6 f. *TSP*.

« Le pouvoir et la culture », allocution Paris, 25-2-1970. (*Dire*, n°15, 15-3-1970, 47-52.) *TSP*.

Préface, *Poèmes à dire* réunis par D.Gélin, Paris, Seghers, 1970.

« Jean Vilar, propos et confidences », entretiens avec R.Charrette, réalisation F.Forget, Montréal, *Radio-TV Canada* (12x30 minutes.)

Entretien avec P.Bugard in *Le Comédien et son double*, Paris, Stock, 1970, 210-217.

#### 1971.

Entretien, L.Attoun, avril ; France Culture 2-6-1971.

Notes-mémoire pour les journalistes 25<sup>ème</sup> festival, mai 1971, 4 f.

Projet de lettre à A.Malraux, 16 mai, 4 f. *TSP*.

Note à Puaux, mai.

Notes et questions à Malraux, 13-14 mai, 7 f.

Dialogue avec Malraux, mai.<sup>(1)</sup> Au cours de « A.Malraux, la légende du siècle », F.Verny, réalisation de C.Santelli, ORTF 1971, rediffusion en janvier 1972. Le dialogue Vilar/Malraux, dans la cassette n°7, a été publié par *Le Magazine littéraire* n°54, juillet-août 1971, 10-24.)

Entretien avec C.Cabanis, 9-4-1971, in *Dieu existe-t-il ? Non répondent...* Paris, Fayard, 1973, 341-359.

#### Ouvrages posthumes.

*Chronique romanesque*, Paris, Grasset, 1971.

*Jean Vilar mot pour mot*, textes réunis par J.Téphany et M.Touzoul, Paris, stock, 1972.

*Le Théâtre, service public*, présentation A.Delcampe, Paris, Gallimard, 1975.

*Mémento* du 29-11-1952 au 1-9-1955, présentation A.Delcampe, Paris, Gallimard, 1981.

*Du Tableau de service au théâtre*, 1944-1967, textes réunis par M.Puaux, *Cahiers Théâtre Louvain* n°53, 1985.

*Jean Vilar par lui-même*, textes réunis par M.Puaux, F.Debril et P.Puaux, Avignon, Association J.Vilar, 1991.

*Honneur à Vilar*, textes et témoignages réunis par M.Puaux et O.Barrot, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001.

*J'image mal la victoire sans toi*, Avignon, Association J.Vilar, 2004.

### Organes de presse : textes de Vilar.

*Accent*, juillet 1957.

*Adam International Review*, XXIV n°253, 1956.

*Arts*, 20-8-1948 ; 14-4-1950 ; 20-1-1952 ; 10-4-1952 ; 8-5-1952 ; 24-7-1952 ; 28-11-1952 ; 27-2-1953 ; 5-11-1953 ; 19-1-1955 ; 3-4-1957 ; 31-1-1958 ; 12-3-1958 ; 10-12-1958 ; 2-11-1959 ; 11-11-1959 ; 12-4-1961 ; 19-7-1961 ; 15-12-1965.

*Beaux-arts*, 7-6-1963.

*Bref* : 1955, n°5 mai ; n°7 octobre ; n°9 décembre.

1956, n°12 mars ; n°15 juin ; n°17 septembre ; n°1 décembre (nouvelle série).

1957, n°2 janvier ; n°3 février ; n°4 mars ; n°5 avril ; n°8 juillet ; n°10 novembre ; n°11 décembre.

1958, n°14 mars ; n°15 avril ; n°19 octobre ; n°20 novembre.

1959, n°24 mars ; n°27 juin ; n°28 juillet ; n°29 octobre ; n°30 novembre ; n°31 décembre.

1960, n°32 janvier ; n°33 février ; n°34 mars ; n°36 mai ; n°39 octobre.

1961, n°42 janvier ; n°43 février ; n°44 mars ; n°45 avril ; n°46 mai ; n°47 juin-juillet ; n°48 juillet-août ; n°49 octobre ; n°51 décembre.

1962, n°52 janvier ; n°53 février ; n°54 mars ; n°55 avril ; n°56 mai ; n°57 juin-juillet ; n°59 octobre ; n°61 décembre.

1963, n°62 janvier ; n°63 février ; n°65 avril ; n°66 mai.

1966, n°94 mars ; n°95 avril

1967, n°106 février.

*Camaraderie*, janvier 1961.

*Clarté*, 10-10-1962.

*Combat*, 23-8-1951 ; 14-4-1954 ; 2-7-1959.

*Complexe* (Anvers), n°3, 1968.

*Courrier dramatique de l'ouest-CDN*, décembre 1960 ; juillet 1962.

*Dire*, n°15, 15-3-1970.

*Doc 61*, n°11, mars 1961.

*Ecclesia*, n°269, août 1971. (Entretien le 9-4)

*Education et théâtre*, n°7, mai 1951.

*Esprit*, mai 1949 ; n° spécial mai 1965.

*France-Observateur*, 10-10-1960.

*Hommes aujourd'hui* (Alliance française) n°45, 1964.

*Intermède*, n°1, printemps 1946.

*Janus*, n°4, déc. 1964-janv. 1965.

*Journal de Genève*, 17-7-1965 ; 1-2-1969.

*Journal TEC* (Culture initiation artistique) janvier 1945.

*L'Avant-Scène Théâtre*, 20-9-1953 ; 1-9-1964.

*La Dépêche du Midi*, 2-8-1969.

*La Gazette provençale*, 17-9-1947.

*La Joie de Lire* (Toulouse), avril 1957.

*La Nouvelle Critique*, n° spécial nov. 1960 ; n° spécial juil. 1970.

*La Revue des deux mondes*, 15-7-1959.

*La Revue internationale de théâtre*, n°2 15-1-1948. (N'a pas paru.)  
*La Revue Théâtrale*, n°3 oct-nov.1946 ; n°11 hiver 1949-50.  
*La Table Ronde*, n° spécial 220, mai 1966.  
*L'Humanité*, 22-7-1934 ; 8-12-1960.  
*L'Humanité-Dimanche*, 4-11-1951 ; 11-11-1951 ; 21-11-1955.  
*Lectures pour tous*, n°136, avril 1965.  
*Le Dauphiné Libéré*, 7-8-1968.  
*L'Eventail*, 25-4-1948.  
*L'Express*, 4-3-1955 ; 27-7-1956 ; 22-10-1959 ; 1-2-1962 ; 17-7-1967.  
*Le Figaro*, 29-6-1949 ; 22-8-1951 ; 13-9-1951 ; 27-2-1952 ; 23-2-1965.  
*Le Figaro Littéraire*, 16-12-1961 ; 3-12-1964 ; 7-7-1966 ; 22-7-1967.  
*Le Journal musical français*, 15-12-1956 ; 17-4-1959.  
*Le Magazine Littéraire*, n°54 juil.-août 1971. (Entretien Malraux mai.)  
*Le Méridional*, 14-7-1951.  
*Le Méridional-Dimanche*, 14-7-1963.  
  
*Le Monde* : 13-11-1950 ; 24-5-1951 ; 18-12-1951 ; 11-4-1959 ; 21-5-1959 ; 12-11-1960 ; 25-6-1962 ; 26-7-1962 ; 22-2-1963 ; 25-6-1963 ; 9-10-1963 ; 26-6-1968.  
  
*Le Monde illustré théâtral et littéraire*, n°35, 13-11-1948.  
*Le Nouvel Observateur*, 19-1-1964 ; 7-7-1965 ; 24-11-1965 ; 22-12-1965 ; 6-7-1966.  
*Le Provençal*, 14-10-1960 ; 22-7-1963 ; 21-7-1968 ; 31-7-1968.  
*Le Phare-Dimanche*, 13-5-1961.  
*Le Vauchuse*, n°56, 3<sup>ème</sup> T.1963.  
*Libération*, 13-9-1960 ; 4-2-1961.  
*Les Cahiers de la télévision*, n°2 janv-février 1963.  
*Les Lettres françaises*, 27-11-1952 ; 3-9-1953 ; 27-11-1958 ; 1-11-1962.  
*Les Nouvelles littéraires*, 9-2-1965 ; 13-8-1970.  
*Musiques de tous les temps*, sup. n°51, oct.1970.  
*Opéra*, 19-9-1951 ; 21-11-1951 ; 13-2-1952.  
*Panorama Chrétien*, nov.1960.  
*Paraboles*, n°103, février 1965.  
*Paris-Comœdia*, 30-12-1953.  
*Paris-Presse l'intransigeant*, 13-9-1951 ; 1-9-1955 ; 1-11-1955.  
*Paris-Théâtre*, n°114, nov.1956.  
*Planète*, n°20, janv-fév.1965.  
*Pourquoi*, n°38, sept-oct.1967.  
*Réalités*, 1-4-1961.  
*Réforme*, 26-4-1952.  
*Revue d'Histoire du théâtre*, n°3, 1951.  
*Témoignage Chrétien*, 12-2-1956 ; 29-7-1960 ; 8-12-1966.  
*Théâtre*, n°40, février 1963.  
*Théâtre* (Revue soviétique), janvier 1957.  
*Théâtre Populaire*, n° 2 juil-août 1953 ; n° 6 avril 1954 ; n° 20 sept. 1956 ; n° 40 4<sup>e</sup> T. 1960.  
*Travail Théâtral*, n° 5 oct. Déc. 1971. (Notes de Vilar de 1950 et 1954.)  
*Tribune étudiante*, déc. 1960 ; février 1961.  
*World Theater*, n° 2 1951.

### Courriers de Vilar à :

Administrateur de la C-F. janvier 1954.  
Amoyel, 10-8-1951.  
Anouilh, 29-7-1950.  
Antoine A.P. 1954 (CR2 n° 180.)  
Aragon, 9-3-1956.  
Barrault, déc. 1949.  
Barsacq, 28-5-1950.  
Béjart, 26-10-1963.  
Benoist P.F. janvier 1957 ; décembre 1957.  
Casarès, 3-4-1953.  
Comité d'Avignon 27 et 29-5-1949 ; 15-7-1953.  
Coussonneau 15-8-1947.  
Daladier, juin 1953. (Maire d'Avignon.)  
Damiani, 22-4-1969.  
Dasté, 26-11-1941.  
Debeauvais M. et S. printemps 1964.  
Demangeat, 2-3-1954.  
Directeur des Arts et Lettres, 24-11-1943 ; juil. 1944 ; 27-1-1954 (projet de lettre) ; 25-6-1958.  
di Rosa, 10-8, 12-9, 12-12 et 23-12-1934 ; 30-7-1935 ; 30-7-1938 ; 24-3, 23-4, 15-9, 29-9, 4-10, 11-10 et 15-10-1943 ; janvier 1944 ; 10-12-1947. (Fonds di Rosa)  
Duffaut, 6-10-1965. (Maire d'Avignon.)  
Flamand, 27-11-1941.  
Frisch, janvier 1944.  
Giono, 2-3 et 20-12-1954.  
Gischia, 10-8-1947 ; 5-5-1955.  
Hermantier, 31-1-1957.  
Ionesco, sd.  
Koestler, fin sept. 1946.  
Laurent, 17-4-1950 ; 20-8-1951.  
Leccia, 4-5 et automne 1940.  
Ledoux, 15-12-1941.  
Malraux, 8-4-1959 ; 31-5-1968 ; 16-5-1971. (Projet de lettre.)  
Mignon, sept. 1944.  
Ministre de l'E.N. 4-7-1953.  
O'Casey, 22-1-1961.  
Philippe, 11-8 et 1-9-1951 ; 17-5-1952 ; 6-4 et 4-5-1953 ; janvier et 5-3-1954 ; 24-2-1955 ; 12-4-1956 ; 26-6-1958 ; 6-1, 11-1 et 30-4-1959.  
Préfet de l'Hérault, 5-1-1933.  
Ralite, 7-9-1967.  
Roussou, 1954. (CR2 n° 180.)  
Rouvet, février, 3-8 et 5-8-1953 ; 9, 10, 11-12-1954 ; 14-8 et 16-12-1955 ; nov. et déc. 1956.  
Sartre, janvier et oct. 1955.  
Saveron, 8-10-1955.  
Sorano, février 1954.  
Vilar, Andrée, janvier 1945 ; 14-1 et juillet 1954 ; 23-10-1956 ; sept. 1957 ; 22-10-1958 ; Pâques 1959 ; 11-4-1960.  
Vitold, juin 1952.

## **2. Documents consultés.**

### **2.1 Ouvrages.**

- ABIRACHED, R., *le Théâtre et le Prince*, Paris, Plon, 1992.
- » (dir.), *La Décentralisation théâtrale*, Arles, Actes-Sud Papiers, 1995.
- ADDED, S., *le Théâtre dans les années Vichy*, Paris, Ramsay, 1992.
- ALAIN, *Propos sur l'éducation*, Paris, Rieder, 1932.
- » *Propos de littérature*, Paris, Hartmann, 1934.
- » *Les Dieux* [1934], in *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1958.
- ARISTOTE, *La Poétique*, in OE.C. Tome 6, Paris, Durand, 1958.
- ARLAUD, C., *Le Festival d'Avignon 1947-1968*, thèse de Doctorat, Université de droit, Montpellier, 1969.
- ARTAUD, A., *Le Théâtre et son double*, (1938), Paris, Gallimard, 1964.
- BABLET, D et JACQUOT, J., (études réunies par), *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1963. (Actes Colloque de Royaumont, 1961.)
- BAECQUE (A. de), *Le Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1964.
- BARDOT, J.C., *Jean Vilar*, Paris, A. Colin, 1991.
- BARTHES, R., *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- » *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- » *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.
- BATY, G., *Le Masque et l'Encensoir*, Paris, Bloud et Gay, 1926.
- BRECHT, B., *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
- BROOK, P., *L'Espace vide* (1968), Paris, Seuil, 1977.
- CAMUS, A., *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958.
- CASARES, M., *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980.
- CAUNE, J., *La culture en action : de Vilar à Lang, le sens perdu*, PU Grenoble, 1992.
- CHABROL, V., *Jeune France : une expérience de recherche et de décentralisation culturelle*, Doctorat 3<sup>e</sup> cycle, Paris 3, 1974.
- CHAMFORT, N., *Maximes et Pensées*, [1795], Paris, G.F. 1982.
- CHARPENTREAU J. et KAËS, R., *La Culture populaire en France*, Paris, Editions Ouvrières, 1962.
- CLAIRON, C., *Mémoires*, (1798), Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- COPEAU, J., *Critiques d'un autre temps*, Paris NRF-Gallimard, 1923.
- » *Le Théâtre populaire*, Paris, Puf, 1941.
- COPFERMANN, E., *Le Théâtre populaire, pourquoi ?* Paris, Maspéro, 1965.
- CORVIN, M., (dir.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- COULETEL, N., *L'Evolution du concept de théâtre populaire à travers l'itinéraire de Gémier*, Doctorat, Paris-8, 2000.
- CRAIG, G., *De L'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942.
- DASTE, J., *Jean Dasté, qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987.
- DELOFFRE, F., *Marivaux, théâtre complet*, Paris, Garnier, 1968.
- DIDEROT, D., *Paradoxe sur le comédien*, [1773], Paris, G.F. 1967.
- DORT B., *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.
- » *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971.
- » *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.
- DULLIN, Ch., *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969.
- DUVIGNAUD, J., *Les Ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
- ECO, U., *L'Œuvre ouverte*, [1962], Paris, Seuil, 1965.

- ETHIS, E. (dir.), *Avignon, le public réinventé*, Paris, La Documentation française, 2002.
- FLEURY, L., *le TNP de J. Vilar, une expérience de démocratisation de la culture*, PU Rennes, 2006.
- FUMAROLI, M., *L'Etat culturel, Essai sur une religion moderne*, Paris, de Fallois, 1991.
- GALLIARD-RIESLER, F., *André Clavé*, Paris, Association des amis d'A.C. 1998.
- GAUDIBERT, P., *Action culturelle : intégration et/ou subversion ?* Paris, Casterman, 1977.
- GÉMIER, F., *Le Théâtre*, (entretiens réunis par P.Gsell), Paris, Grasset, 1925.
- GENETTE, G., *Figures I*, Paris, Le Seuil, 1966.
- GODARD, C., *Le Théâtre en France depuis 1968*, Paris, Lattès, 1980.
- GOLDMANN, L., *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1955.
- GONTARD, D., *La Décentralisation théâtrale*, Paris, Sedes, 1972.
- HEGEL, G.F., *Esthétique*, [1835], Paris, Puf, 1953.
- JOFFRE-DUMAZEDIER, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Seuil, 1962.
- JOMARON (J. de), (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, A.Colin, 1989.
- JOUVET, L., *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952.
- JOUVET, L., *La formation du comédien*, Paris, NRC, 1939.
- KAËS, R., *Images de la culture chez les ouvriers français*, Paris, Cujas, 1968.
- LAGÉNIE, J., *Les cahiers d'un homme de bon vouloir*, Bordeaux, William Blake and Co. 2001.
- LAGRAVE, H., *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.
- LASSALLE, RIVIÈRE, *Conversations sur la formation de l'acteur*, Actes-Sud, 2004.
- LAURENT, J., *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955.
- » *Arts et Pouvoirs en France de 1793 à 1981*, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 3<sup>ème</sup> édition, 1983.
- LEBEL, J.J., *Procès du festival d'Avignon, supermarché de la culture*, Paris, Belfond, 1968.
- LECLERC, G., *Les grandes aventures du théâtre*, Paris, E.F.R. 1965.
- » *Le TNP de Jean Vilar*, Paris, U.G.E. 1971.
- LOYER, E., *Le Théâtre citoyen de Jean Vilar*, Paris, Puf, 1997.
- LEKAIN, H., *Mémoires*, [1801], Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- MADRAL, Ph., *Le Théâtre hors des murs*, Paris, Seuil, 1969.
- MALRAUX, A., *La Politique, la Culture*, Paris, Gallimard, 1996.
- MEYERHOLD, S., *Le Travail théâtral*, [1922], Paris, Gallimard, 1963.
- MOREAU, P., *La Critique littéraire en France*, Paris, A. Colin, 1960.
- NIETZSCHE, F., *La Naissance de la tragédie*, [1871], Paris, L.G.F. 1994.
- PAVIS, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980.
- PAXTON, R., *La France de Vichy*, Paris, Seuil, 1973.
- PHILIPPE, A. et ROY, C., *Gérard Philippe*, Paris, Gallimard, 1960.
- PISCATOR, E., *Le Théâtre politique*, [1929], Paris, L'Arche, 1962.
- PLANCHON, R., *Apprentissages-Mémoires*, Paris, Plon, 2004.
- POMEAU, R., *D'Arouet à Voltaire*, Paris, J.Touzot, 1985.
- PRUNER, F., *Les Luites d'Antoine au Théâtre-Libre*, Paris, Minard, 1964.
- PUAUX, M. et MOSSE, P., *C L'Aventure du théâtre populaire*, Paris, Ed. du rocher, 1996.
- PUAUX, M. et GOUSTIAUX, Y., *Paul Puaux, l'homme des fidélités*, Avignon, Association J.Vilar, 1999.
- PUAUX, M. et BARROT, O., (dir.), *Honneur à Vilar*, Arles, Actes-Sud, 2001.
- PUAUX, P., *Avignon en festivals*, Paris, Hachette, 1983.
- RALITE, J., *Complicités avec Jean Vilar, Antoine Vitez*, Paris, Tirésias, 1996.
- » *Reconnaissance à Jean Vilar*, Avignon, Association JV, 2001.
- ROLLAND, R., *Le Théâtre du peuple, 1900-1903*, Paris, Ed.Complexes, 2002.
- ROY, C., *Jean Vilar*, Paris, Seghers, 1968.
- » *Jean Vilar*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.

SALOMON, N., *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega*, doctorat d'Etat, Bordeaux, 1965.

SARTRE J.P., *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

» *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948.

» *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.

SERREAU, G., *Histoire du nouveau théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.

SERRIERE, M.Th., *Le TNP et nous*, Paris, J.Corti, 1959.

SIMON, A., *Jean Vilar, qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture, 1987.

STANISLAVSKI, C., *La Formation de l'acteur*, [1938], Paris, Payot, 1963.

STANISLAVSKI, C., *Ma vie dans l'art*, [1924], Lausanne, L'Age d'homme, 1980.

STREHLER, G., *Un Théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980.

SUREL-TUPIN M., *Charles Dullin*, P.U. Bordeaux, 1984.

TALMA, F. *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, [1825], Genève, Slatkine-Reprints, 1968.

TEMKINE, R., *L'Entreprise théâtre*, Paris, Cujas, 1967.

» *Le Théâtre en l'état*, Paris, Ed. Théâtrales, 1992.

TEPHANY, J., (dir.), *Jean Vilar*, Paris, *Cahiers de l'Herne*, n°67, 1995.

VALERY, P., *Variété I, Variété II*, Paris, NRF, 1924 et 1929.

VALOGNE, C., *Jean Vilar*, Paris, Les Presses Littéraires de France, 1954.

VEINSTEIN, A., *La mise en scène et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955.

VILLIERS, A., (Communications réunies par), *Théâtre et collectivité*, Paris, Flammarion, 1953.

VITEZ, A., *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.

WEHLE, Ph., *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, (trad. D. Gontard), Avignon-Le Paradou, Actes-Sud, 1981.

WILLEY, M., *Le Théâtre national populaire des origines à nos jours*, master of philosophy, Nottingham, 1972.

ZOLA, E., « Le Naturalisme au théâtre » [1880], *Œuvres critiques*, 142-156, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1969.

## 2.2 Documents divers.

Collection *BREF*, n°1 janvier 1955 au n°17 octobre 1956, bulletin des ATP.

n°1 décembre 1956 au n°69 octobre 1963, journal du TNP.

*Cahiers de la Maison Jean Vilar*, *CMJV*, n°1 janv. fév. mars 1982 au n°110, devenus *Cahiers Jean Vilar*, *CJV*, du n°111, juil.2010 au n°117, juil.2014.

Fonds Paul Boyé, (archives personnelles, Sète.)

Fonds Antoine di Rosa, (archives personnelles, Sète.)

Fonds Jean Lagénie, (Bibliothèque de Bordeaux.)

Catalogues d'expositions :

Exposition Jean Vilar, Avignon, Maison Jean Vilar, été 1981.

Exposition Jean Vilar, Sète, Musée P. Valéry, juillet-septembre 1981.

Exposition Jean Vilar et les peintres, Avignon, Maison Jean Vilar, juil. Nov. 1984.

Exposition Léon Gischia, Dax, Musée Borda, juin 1997.

Présence aux colloques :

Colloque Jean Vilar, Théâtre de Suresnes, 25 et 26 janvier 1991.

Colloque « Jean Vilar au présent » Centre Pompidou, 22-24 mai 1991.



*Le Festival d'Avignon, 1947-1964 et le TNP, 1951-1964*, Avignon, Association Jean Vilar, 1964.

*Catalogue des spectacles du Festival d'Avignon, 1947-1971.*

*Avignon, 20 ans de festival*, Paris, Dedalus, 1966.

*Avignon, 30 ans de festival*, Avignon, Association J.V. 1976.

*Avignon, 40 ans de festival*, Paris, Hachette, 1987.

*Brochures de presse*, « Festival d'Avignon 1947-1965 et TNP », 1965.

*La Documentation Française :*

« Mouvements et Organisations de jeunesse en France », 1972.

« Développement culturel », Ministère de la culture, n°63 mai 1985 ; n°67 octobre 1986 ; n°114 juillet 1996.

« Les Publics de théâtre », Ministère de la Culture, 1988.

« Les Pratiques culturelles des Français, 1973-1989 », 1990.

« Institutions et vie culturelle », 1996.

« Les Politiques culturelles en France », 2002

DENIZOT, M., « Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture, 1946, 1952 », 2005.

*Dossier « Archives TNP Jean Vilar, 1951-1963 »*, cote 295AP, Archives Nationales.

*Brochure Jeune France : principes, directions, esprit*, Lyon, Audin, 1941, 26 f

*Cinq peintres et le théâtre*, Paris, Cercle d'Art, 1956.

*Contrat TNP/Ligue de l'Enseignement*, (Récamier), 23-2 au 19-6-1959, 19 f.

*Diapolivre Jean Vilar*, Ligue de l'Enseignement, Paris CNRS-SERDDAV, 84 diapos et livret.

*Dossier documents Compagnie des Sept.*

ANTOINE, A., « Causerie sur la mise en scène, *La Revue de Paris* n°7, 1-04-1903.

COPEAU, J., *Un Essai de rénovation dramatique*, Paris, NRF, 1913.

COURTOT, A., « Le Gouvernement de Vichy », *Travaux et Recherches de Sciences Po*, n°18, 1972.

DESCLOZEAUX, J.P., *Avignon, 60<sup>ème</sup> anniversaire*, Avignon, Association J.V. 2007.

FLORISONNE, N. et COGNAT, R., « Un an de théâtre 1941-1942 » Lyon, Audin, *Les Editions françaises nouvelles*, 1943.

« JEAN VILAR : théâtre et utopie », *Cahiers Théâtre Louvain*, n°56-57, juin 1986.

LAURENT, J. « Projet de livre inachevé », fonds J. Laurent, Arsenal, 1986, 40 f.

« Les Théâtres populaires », *Cahiers Théâtre Louvain*, n°7 et 8, 1968-1969.

MORIN, E. « De la culturanalyse à la politique culturelle », *Communications* n°14, 1969.

PLASSARD, D. « Le TNP de Jean Vilar et la presse », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1998-2.

WIREN, G. « Strindberg et Jean Vilar », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1978-3.

Documents audio-visuels.

« Entretien avec R.Barthes », J.J. Marchand, ORTF, rediffusion FR3, 2 et 9 février 1988

« Jeanne Laurent », in *Profils perdus*, P. Chevasse et D.Costa, France Culture, 1-2-1990.

« Vilar nuit », in *Mégaphonie*, M. Attoun, France Culture, 28-5-1991.

« Jean Vilar », FR3 Toulouse, 31-5-1991.

« Jean Vilar, portrait », M. Teulade, La Sept, 27-7-1991.

2.3. Organes de presse : articles traitant de Vilar. (Critiques de spectacles exclues, sauf exceptions.)

*Acta-Informationes*, n°78 juin-août 1976.

*Acteurs*, n°1 janvier 1982.

*Action*, 28-7-1948.

*Arts*, 12-2-1947 ; 7-7-1950 ; 18-1, 10-4, 5-6, 24-7, 10-10 et 3-12-1952 ; 13-3-1953 ; 29-5-1953 ; 3-2-1954 ; 3-3-1954 ; 21-11-1956 ; 12-3-1958 ; 30-12-1958 ; 6-5-1959 ; 29-7-1959 ; 12-4-1961 ; 15-12-1965.

*Carrefour*, 21-7-1948 ; 28-7-1948 ; 15-5-1952.

*Ce Matin Le Pays*, 11-5-1950 ; 15-1-1953.

*Ce Soir*, 4-5-1952.

*Combat*, 10-11-1950 ; 28-7-1951 ; 17, 18, 19, 20, 21-11-1952 ; 27-11-1952 ; 3-12-1952 ; 25-12-1952 ; 23-11-1956 ; 19-7-1963 ; 4-11-1963 ; 23-7-1968.

*Comœdia*, 2-12-1952 ; 3-3-1954.

*Ecclesia*, n°269, août 1971. (entretien Vilar 9-4-1971.)

*Esprit*, n°1 janvier 1952 ; n°4 avril 1954 ; n°3 mars 1960 ; n°4 avril 1967 ; n°7 juillet 1971.

*France-Observateur*, 28-3-1957 ; 28-2-1963.

*France Réelle*, 23-5-1952.

*Journal de Chaillot*, n°2 octobre 1981.

*Journal de Genève*, 4-12-1965.

*L'Aurore*, 5-12-1952 ; 15-5-1953.

*La Marseillaise*, 13-8-1968.

*L'Humanité*, 7-5-1952 ; 11-11-1961 ; 20-7-1962 ; 29-5-1971 ; 28-12-1977.

*L'Humanité-Dimanche*, 4-11-1951 ; 11-11-1951 ; 9-12-1951 ; 20-7-1952.

*La Nouvelle Critique*, suppl. au n°204, mai 1969.

*La Nouvelle NRF*, février 1953.

*La Revue Parlementaire*, 20-2-1953 ; 20-4-1953.

*La Scène Lausanne*, n° spécial 1947.

*La Tribune de Genève*, 3-8-1962.

*Le Canard enchaîné*, 3-2-1954.

*L'Epoque*, 13-9-1947 ; 16-7-1948.

*L'Express*, 24-11-1955 ; 20-7-1962 ; 20-2-1964 ; 9-7-1991.

*Le Figaro*, 23-5-1948 ; 15-5-1952 ; 11-2-1953 ; 16-12-1961.

*Le Figaro Littéraire*, 13-12-1952 ; 25-2-1956 ; 3-2-1962 ; 2-3-1963 ; 22-4-1965 ; 22-5-1967.

*Le Monde*, 10-11-1950 ; 25-11-1952 ; 21-7-1953 ; 20-7-1962 ; 2-3-1963 ; 9-12-1964 ; 30-11-1965 ; 11-11-1967 ; 27-7-1968 ; 16-8-1968 ; 5-8-1969 ; 2-11-1969 ; 29-5-1971 ; 21-1-1997 ; 31-8-2002.

*Le Monde*, Dossiers et Documents, n°46 déc. 1977.

*Le Nouvel Observateur*, 19-9-1964 ; 6-7-1966 ; 7-7-1975 ; 7-6-1977.

*Le Parisien Libéré*, 30-8-1947 ; 17-7-1948 ; 8-3-1954.

*Le Provençal*, 16-1-1954 ; 17-7-1957 ; 14-7-1960.

*Les Lettres Françaises*, 20-8-1947 ; 29-7-1948 ; 18-12-1952 ; 1-3-1956 ; 30-4-1959 ; 23-7-1959 ; 9-6-1960 ; 12-12-1960 ; 31-8-1961 ; 26-7-1962 ; 9-6-1971.

*Les Nouvelles Littéraires*, 7-7-1966.

*Libération*, 27-11-1952 ; 20-7-1959.

*Opéra*, 26-3-1952.

*Paris Presse*, 29-5-1952 ; 30-5-1952 ; 4-11-1952 ; 15-4-1953 ; 14-5-1953 ; 26-7-1959.  
*Pour*, n°98, oct. 2004.  
*Révolution*, n°71, 10-7-1981.  
*Spectateurs*, 2-9-1947.  
*Sud-Ouest Dimanche*, 12-4-1987.  
*Télérama*, n°1695, 10-7-1982 ; n°1998, 27-4-1988 ; n°2158, 22-5-1991.  
*Témoignage Chrétien*, 12-12-1954 ; 7-7-1960 ; 29-7-1960.  
*Théâtre/Acteurs*, n°1, janvier 1982.  
*Théâtre/Public*, n°15, mars 1977.  
*Théâtre Populaire*, n°13, mai-juin 1955 ; n°15, sept-oct. 1955 ; n°16, nov-déc. 1955 ; n°23, mars 1957 ; n°30, mai 1958.  
*Travail Théâtral*, n°31, avril-juin 1978.  
*Tribune étudiante*, déc. 1960 ; fév.1961.

#### 2.4. Courriers adressés à Vilar.

Adamov, 19-4-1953.  
Aragon, 20-11-1951.  
Besson B. 2-10-1951.  
Casarès, déc.1956.  
Char, 12-12-1946.  
COES ( Comité d'organisation des entreprises du spectacle.), 25-11-1943.<sup>1</sup>  
Correspondances d'auteurs Lettres d'envoi de manuscrits à Vilar, 1951-1963 in op. c.  
Archives Nationales.  
Coussonneau, 14-8-1947.  
Daladier, 13-6-1958.  
Directeur de Sainte-Barbe, 14-3-1935.  
di Rosa, 24-11 et fin décembre 1947.  
Dullin, 3-9-1949.  
Dux, 26-2-1971.  
Editions Gallimard, 26-1-1944 ; 16-12-1944 ; 25-4-1945 ; 8-11-1946 ; 9-1 et 31-1-1947.  
Ionesco, 30-4-1957.  
Jaujard, mars 1953 ; 18-12-1953 ; 12-3-1954.  
Koestler, 23-9-1946.  
Lagrenée, 26-7-1944.  
Laurent, 22-5-1949 ; 10-8 et 26-8-1951 ; 18-9-1952.  
Malraux, 22-2-1946 ; 16-5-1959.  
Mendès-France, 10-12-1954.  
O'Casey, 18-1-1961.  
Pagnol, 12-6-1955.  
Paulhan, février 1953.  
Philippe, 5-8-1951 ; 7-1-1953 ; 15-12-1954 ; 27-1-1956 ; 31-7-1958.  
Planson, 15-10-1952.  
Pons, 3-8-1959.  
Rouvet, 1-5-1949 ; 19-2-1952 ; 15-1, 15-2, 23-5 et 13-11-1953 ; 19-7-1955 ; 12-1-1957 ; 1-1-1959.  
Secrétariat d'Etat des B.A. 3-3-1954.  
Supervielle, août 1948.  
Vilar, Andrée, 6 et 13-4-1964.  
Vilar, Etienne, 14-12-1934 ; 14-1-1935.



## **Entretiens conduits**

BOYE Paul, Sète 27-10-1983.

COUSSONNEAU Maurice, Avignon 16-7-1981 ; Paris 23-5-1991.

DE BEAUVAIS Sonia, Avignon 17-7-1981.

DI ROSA Antoine, Sète 28-10-1983.

GALLIARD-RISLER Francine, Paris 24-1-1991.

GERBER Hélène, Paris 25-5-1991.

KELLERSON Philippe, Paris 24-1-1991.

LAGENIE Jean, Bordeaux 12-6-1988.

LECCIA Catherine, Paris 24-1-1991.

MOLLIEN Roger, Paris 22-5-1991.

PUAUX Paul, Avignon 13-2-1981 ; 8-4-1981 ; 20-7-1981 ; 9-4-1982 ; 26-7-1987.

RAISON François, Bordeaux 11-10-1997.

SAVERON Pierre, Avignon 15-7-1981.

TEPHANY Jacques, Sète 10-8-1990.

VILAR Andrée, 8-9-1980 ; 10-8-1990.

VILAR Dominique, Chelles 18-3-1983 ; Sète 10-8-1990.

## **Crédits photographiques**

A.Acquart. Archives ville d'Avignon. M. Atzinger. Bernand.

W. Carone/Paris-Match. H. Cartier-Bresson. R. Doisneau.

Enguerand. S. Fournier. Irifoto. A. Le Coz. J. P. Leloir.

L'Illustration. Lipnitzki. J. Pourchot. Puytorac. P. Surelle.

A.Varda.



## **Filmographie de Jean Vilar**

- Janvier 1946 : **Les Portes de la nuit**, M. Carné
- Mars 1947 : **Les Frères Bouquinquant**, L. Daquin
- Avril 1947 : **Les Requins de Gibraltar**, E.E Reinert
- Septembre 1947 : **Carrefour du crime**, J. Sacha
- Mars 1948 : **Bagarres**, M. Calef
- Septembre 1948 : **Les Eaux troubles**, H. Calef
- Décembre 1948 : **La Ferme des sept péchés**, J. Devaivre
- Octobre 1949 : **La Soif des hommes**, S. de Poligny
- Août 1950 : **Casabianca**, G. Péclet
- Mai 1951 : **Jocelyn**, J. de Casembroot
- Janvier 1956 : **Les aventures de Till l'espiègle**, G. Philipe
- Hiver 1969 : **Des Christs par milliers**, Ph. Arthuys<sup>1</sup>
- Octobre 1970 : **Le Petit matin**, G.J. Albicoco
- Décembre 1970 : **Raphaël ou le débauché**, M. Deville

---

<sup>1</sup> Film de montage : Jean Vilar dit des textes.





## **Index des noms cités**



Abirached . 509, 737.  
 Abram P. 248.  
 Achard. 176, 292, 464, 465.  
 Acquart. 339, 385, 605, 620.  
 Adamov. 162, 170, 176, 311, 312, 345, 482, 484, 485, 494, 508, 515.  
 Alain. 73, 84, 85, 86, 87, 93, 95, 113, 350, 457, 707.  
 Albert E. 395.  
 Albicocco. 386.  
 Aldebert. 247, 255, 357  
 Amoyel. 228, 229, 232, 604  
 Anouilh. 170, 171, 174, 244, 464, 465, 466, 488.  
 Antoine A. 17, 19, 51, 159, 175, 176, 217, 221, 245, 247, 253, 300, 308, 309, 452, 478, 494, 549, 553, 554, 555, 556, 558, 563, 584, 594, 627, 629, 630, 631, 634, 637, 654, 655.  
 Antoine A.P. 292, 308.  
 Apert. 140.  
 Appia. 552, 632.  
 Aragon. 17, 66, 205, 254, 266, 287, 310, 377, 378, 379, 380, 383, 470, 667.  
 Arbessier. 158, 159, 161, 574, 580, 581.  
 Aristophane. 51, 89, 204, 205, 421, 471, 479, 485, 488, 509, 530.  
 Aristote. 89, 90, 91, 92, 455  
 Arlaud C. 417, 418  
 Armand. 140.  
 Arnaud. 109, 110, 112, 115, 118, 254, 255, 263, 272, 273, 322.  
 Arrigo. 413.  
 Artaud. 458, 461, 516, 552, 632.  
 Arthuys. 171, 386.  
 Attoun. 413, 414.  
 Audiberti. 176, 461, 481, 509  
 Audouit. 164.  
 Augier. 295, 629.  
 Auric G. 397.  
 Auriol. 288, 291, 301.  
 Autrand. 283, 284, 285, 286.  
 Avron. 264, 439.  
 Aymé. 266.  
 Babilée J. 254, 412.  
 Bablet. 273.  
 Bach. 80.  
 Badel. 161.  
 Balde. 334.  
 Balieff. 551.  
 Bailly. 655.  
 Bakst. 612.  
 Balzac. 67, 74, 87, 337, 378, 381, 382, 432, 506.  
 Bar. 132, 161.  
 Barbier. 129, 232, 284, 698.  
 Bardot. 50.  
 Barillon. 49, 55, 101.  
 Barjavel. 696.  
 Barrault. 129, 134, 144, 146, 149, 158, 164, 176, 183, 206, 263, 269, 283, 284, 298, 320, 366, 411, 415, 469, 482, 483, 666, 684.  
 Barsacq. 134, 170, 171, 575.  
 Barthes. 19, 22, 312, 313, 314, 316, 317, 454, 513, 540.  
 Baty. 136, 145, 155, 158, 176, 494, 509, 551, 555, 556, 558, 632.  
 Baudelaire. 52, 378, 379, 380, 382.  
 Bazaine. 128, 131, 134.  
 Beaumarchais. 79, 478, 524.  
 Bec. 225.  
 Beck J. 415, 417, 418, 419, 420, 421, 689.  
 Beckett. 163, 176, 484.  
 Beethoven. 80, 254.  
 Beigbeder. 515, 696.  
 Béjart. 398, 407, 409, 411, 412, 417, 418, 419, 421.  
 Bell. 283, 284, 321, 345, 358.  
 Benedetto. 414, 418, 421.  
 Ben Jonson. 509, 697.  
 Bérard. 464, 611, 631, 635.  
 Berg. 274, 713.  
 Bério. 401.  
 Berlioz. 383.  
 Bernanos. 465.  
 Bernard M. 161, 321, 514.  
 Bernhardt. 145.  
 Bernstein. 464.  
 Besse. 254.  
 Besson B. 266, 314, 315.  
 Besson R. 259, 261.  
 Biasini. 371.  
 Biron. 44.  
 Bizet. 394.  
 Blanchard D. 430.  
 Blancheteau. 326.  
 Blin. 250, 347.  
 Boileau. 30, 46, 56.  
 Bolt. 373.  
 Bonaparte. 378, 586.  
 Bossuat. 73.  
 Boulez. 164, 398, 407, 409, 735.  
 Bourdan. 226.  
 Bourdet. 451.  
 Bourdieu. 3, 61, 654.  
 Bourgeade. 413.  
 Bouquet. 161, 170, 213, 218, 230, 255, 264, 383, 471, 570, 571, 582, 590.  
 Bourseiller. 273, 412, 413, 415.  
 Bouteille R. 273.  
 Boyé. 23, 26, 27, 44, 47, 48, 55, 56, 59, 63, 72, 99, 116, 167, 169, 227, 235.  
 Braque. 160, 170, 222, 226, 612, 664.  
 Brassens. 56.  
 Brasseur. 171, 695.

Brecht. 20, 99, 132, 161, 181, 266, 270, 274, 286, 287, 288, 289, 304, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 350, 356, 454, 459, 467, 470, 476, 478, 485, 505, 529, 530, 531, 540, 549, 594, 614, 633, 658, 681, 683, 738.  
 Brook. 345, 505, 683, 689.  
 Brunetière. 90, 92.  
 Büchner. 259, 289, 310, 311, 471, 478, 481.  
 Butor. 350.  
 Cachin M. 95.  
 Caillouis. 170.  
 Calder. 605.  
 Calderon. 163, 454, 475, 479, 507, 509, 537.  
 Callas. 267, 390.  
 Campan. 263.  
 Camus. 42, 160, 164, 170, 173, 176, 346, 352, 353, 427, 467, 469, 470, 471, 485, 506, 507, 655, 664, 675.  
 Carlier. 296, 297.  
 Carlu. 249.  
 Carmontelle. 196.  
 Carné. 171.  
 Casadessus. 129.  
 Casarès. 170, 171, 174, 255, 263, 321, 336, 340, 347, 352, 412, 433, 434, 436, 439, 507, 569, 571, 572, 580, 581, 584, 585, 592, 593, 641, 686, 695.  
 Cazeneuve. 223, 231.  
 Céline. 309.  
 Cervantès. 195, 475, 509.  
 Chabannes. 304, 305.  
 Chabrol V. 125, 127, 129, 131, 134, 141.  
 Chamfort. 72, 87, 217, 300, 378, 380, 381, 382, 435, 629.  
 Chancerel. 126, 128, 129, 159, 509.  
 Char. 165, 170, 222, 225, 698.  
 Charpentreau. 710.  
 Charpier. 223.  
 Charrette. 42.  
 Chastel. 642.  
 Chateaubriand. 190.  
 Chaumette F. 164, 171, 230, 255, 326.  
 Chaumette M. 164, 213, 230, 255, 322, 430.  
 Chennevière. 100.  
 Chéreau. 519, 682.  
 Chevalier. 265, 287.  
 Chevrier. 283.  
 Chopin. 79.  
 Christiansen. 162, 168, 172, 514.  
 Chroneck. 627.  
 Cingria. 316, 642.  
 Clair. 266.  
 Clairon. 163, 586, 588, 589, 590, 592, 594.  
 Claudel. 130, 163, 171, 173, 230, 235, 238, 256, 294, 313, 334, 384, 401, 454, 460, 461, 464, 494, 508, 530, 534, 542, 558.

Clavé. 128, 129, 133, 134, 137, 142, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 164, 182, 197, 209, 292.  
 Clavel. 176, 223, 227, 230, 234, 294, 297, 298, 299, 304, 320, 418, 464, 515.  
 Clédat. 73.  
 Clément A. 164.  
 Clovis Hugues. 46.  
 Cocteau. 160, 164, 176, 266, 287, 482.  
 Coggio. 273, 274.  
 Cogniat. 126.  
 Collet. 234, 261, 325.  
 Conchon G. 387.  
 Condorcet. 78, 655, 732.  
 Confortès. 231.  
 Confucius. 46.  
 Copeau. 19, 25, 87, 126, 130, 137, 176, 226, 247, 309, 351, 494, 509, 510, 514, 553, 554, 575, 600, 627, 632, 637, 654, 656, 665.  
 Copfermann. 710.  
 Cordreaux. 234.  
 Corneille. 25, 53, 87, 89, 90, 91, 163, 172, 173, 176, 191, 205, 207, 236, 281, 293, 300, 378, 382, 453, 454, 459, 462, 463, 464, 471, 475, 476, 478, 483, 487, 505, 509, 517, 519, 527, 532, 606, 649, 695.  
 Cornu. 250, 266, 290, 293, 305, 306, 318, 319.  
 Cortot. 125, 130.  
 Corvin. 693.  
 Coumet. 303, 307, 308, 320.  
 Courtot A. 127, 130, 145.  
 Cousin. 508.  
 Coussonneau. 159, 163, 183, 210, 212, 213, 223, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 258, 261, 264, 272, 273, 274, 288, 304, 322, 349, 359, 472, 533, 567, 571, 575, 686, 687.  
 Craig. 20, 552, 632, 633.  
 Crébillon F. 210, 212, 384, 385, 386, 488, 489, 519, 520, 539, 714.  
 Crémer. 437.  
 Crocq. 234.  
 Crombecque. 700.  
 Cuny. 230, 273, 502, 592.  
 Daladier. 284, 285, 286, 311, 321.  
 Damiani. 394, 608.  
 Dantchenko. 153.  
 Danton. 310, 533.  
 Darbon. 133, 152, 195, 203, 385.  
 Darcante. 129, 137.  
 Darras. 212, 263, 271, 273, 338, 356, 472, 498, 577, 580.  
 Dasté C. 413.  
 Dasté J. 129, 137, 138, 243, 316, 711.  
 d'Aubigné. 378.  
 Davy. 164.  
 Debeauvais M. 358, 387, 710.  
 Debeauvais S. 258, 260, 326, 364, 365, 436, 508, 669, 679, 682, 686, 688, 698.

Debû-Bridel. 216, 287, 288, 289, 300, 304, 305, 321, 517.  
 Debucourt. 213.  
 Debussy. 401.  
 Decroux. 110, 134, 137.  
 de Gaulle. 204, 387, 388, 408, 721, 722, 739.  
 de Kerday. 233, 261, 339, 357, 364, 569.  
 Dekker. 488.  
 de La Chapelle. 126.  
 Delcampe. 215.  
 Delarue. 128, 133, 147, 152, 154, 195, 274, 711.  
 de Letraz. 451.  
 de Lignac. 126, 131, 132, 136, 138, 139.  
 Deloffre. 518.  
 Demangeat. 171, 248, 254, 256, 261, 267, 272, 274, 282, 320, 324, 325, 383, 398, 411, 413, 605, 609.  
 Demuynck. 413.  
 Denner. 230, 580.  
 Dente. 412.  
 Desailly. 128, 133, 134, 136, 149, 154.  
 Descartes. 85, 463.  
 Deschamps. 259, 322.  
 de Schillaz. 303, 321.  
 de Scudéry. 527.  
 Desnoyer. 128.  
 Désormière. 226.  
 Deville. 386.  
 Diaghilev. 612.  
 Diderot. 77, 82, 588, 589, 594, 595, 655, 709.  
 di Rosa. 26, 48, 54, 55, 56, 60, 61, 63, 67, 72, 81, 93, 101, 107, 158, 159, 160, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 227, 234, 235, 255.  
 Djabri. 136.  
 Doré. 62, 191, 192.  
 d' Ornhjelm. 224, 225, 226, 227, 235, 242, 253, 255, 280, 285, 301, 333, 411, 413, 696, 697.  
 Dort. 312, 313, 316, 635, 680, 739.  
 Dos Passos. 99.  
 Dostoïevski. 115, 507.  
 Dreyfus. 385, 655.  
 Drieu. 117.  
 Du Bellay. 73, 378, 380.  
 Duclos. 309, 389.  
 Ducreux. 129, 137, 143, 161.  
 Duffaut. 418.  
 Duhamel. 169, 170.  
 Dullin. 19, 51, 63, 74, 107, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 119, 133, 136, 144, 145, 147, 157, 158, 162, 176, 181, 182, 200, 228, 239, 244, 255, 272, 294, 308, 309, 509, 510, 549, 553, 554, 556, 557, 571, 574, 587, 592, 593, 600, 603, 634, 637.  
 Dumas. 295, 629.  
 Dumesnil. 589.  
 Dumur. 312, 469.  
 Dupuy. 202.  
 Dussane. 228, 230, 266, 575.  
 Duvignaud. 312, 679.  
 Dux. 384.  
 Eco. 504, 513, 517, 528.  
 Eisenstein. 383.  
 Eliot. 161, 163, 401, 454, 485.  
 Ellington. 271.  
 Eluard. 103, 266, 287, 309, 377, 378, 383, 732.  
 Erisman. 413.  
 Eschyle. 52, 75, 89, 92, 129, 459, 479, 482, 508, 533, 648.  
 Estève. 326.  
 Etcheverry. 255.  
 Ethis. 700.  
 Euripide. 75, 89, 92, 116, 198, 200, 204, 210, 217.  
 Evtouchenko. 363.  
 Faguet. 92.  
 Faure E. 303.  
 Faure R. 321, 327.  
 Favalleli. 296, 317.  
 Favier. 280, 281, 283.  
 Fellini. 64.  
 Feval. 52, 666.  
 Feydeau. 451, 453.  
 Finkielkraut. 732, 733.  
 Flamand. 126, 132, 133, 134, 138, 139, 142, 143, 152, 182.  
 Flaubert. 80, 414.  
 Fombeure. 99.  
 Ford. 509.  
 Forget. 383.  
 Frachon. 287.  
 Françaix. 151.  
 Fresnac. 258, 260, 358, 359, 360, 367.  
 Fresnay. 89, 136, 140, 144, 213, 557.  
 Frisch. 167, 169.  
 Fumaroli. 293.  
 Gabin. 255.  
 Galliard-Risler. 148.  
 Gallimard. 166, 167, 169, 266, 469, 470.  
 Garnier. 140.  
 Garran. 711.  
 Garrigue. 167, 169.  
 Gasc. 213, 263, 334, 362, 363, 364, 439, 497, 498, 709.  
 Gatien. 99, 119, 122, 207.  
 Gatti. 346, 347, 351, 439, 722.  
 Gaudibert. 667, 723.  
 Gautherin. 136.  
 Gautier J.J. 313.  
 Gautier T. 632, 738.  
 Gémier. 51, 175, 228, 245, 246, 247, 249, 324, 383, 494, 509, 513, 551, 553, 554, 563, 630, 656, 663, 666.  
 Genet. 345, 469, 507.  
 Genette. 28.  
 Gérard R. 62.

Gerber. 109, 113, 115, 149, 151, 159, 164, 169, 197, 200, 574.  
 Gide. 25, 56, 57, 58, 66, 81, 93, 97, 163, 170, 226, 230, 434, 453, 528, 593, 664.  
 Gignoux. 347, 360, 601.  
 Giono. 122, 136, 141, 154, 211, 259, 263, 482.  
 Giraudoux. 56, 130, 226, 294, 382, 455, 465, 475, 476, 494, 529.  
 Giscard d'Estaing. 739.  
 Gischia. 26, 128, 134, 143, 161, 165, 170, 171, 172, 174, 182, 226, 228, 229, 231, 233, 239, 254, 261, 325, 392, 436, 437, 605, 607, 611, 612, 613, 614, 615, 619, 620, 621, 664, 687, 731.  
 Gisselbrecht. 315.  
 Gleizes. 142.  
 Godard. 413.  
 Goethe. 25, 93, 350.  
 Gogol. 482.  
 Goldmann. 29, 463.  
 Goldoni. 334.  
 Gontard. 26.  
 Got. 594.  
 Gouhier. 254.  
 Gourdon. 679.  
 Gramsci. 314.  
 Grassi. 171, 172, 360, 377, 391, 695.  
 Gravier. 534.  
 Grégoire. 49, 55, 62, 67, 101.  
 Grenier. 128, 154.  
 Guéhenno. 655.  
 Guimet. 412.  
 Guitry L. 565.  
 Guizot. 72.  
 Hébertot. 292, 293, 303, 305, 469, 551.  
 Hegel. 459, 467, 640.  
 Heller. 145.  
 Herriot. 707.  
 Hermantier. 230, 360, 579, 599.  
 Hésiode. 129, 141, 203, 453, 461.  
 Hirsch. 230, 326.  
 Hitler. 532.  
 Homère. 25, 75, 92, 198.  
 Honneger. 171.  
 Hossala H.D. 618.  
 Hugo. 52, 65, 87, 322, 378, 380, 382, 460, 478, 505, 509, 542, 543, 579.  
 Hussenot. 128, 129.  
 Huxley. 56.  
 Ibsen. 494, 498.  
 Inbal E. 392.  
 Ionesco. 345, 482, 483, 484, 485, 493, 507.  
 Ivernel. 164, 502, 580, 671.  
 Jacno. 238, 246, 247, 261, 274, 620.  
 Jacquemont. 126, 143, 255.  
 Jansénius. 463.  
 Jarre. 27, 164, 165, 201, 234, 239, 254, 261, 334, 339, 364, 618, 619, 620, 731.  
 Jarry. 485, 494, 619.  
 Jaujard. 226, 245, 290, 293, 303, 307, 320.  
 Jaurès. 190, 655.  
 Jeanson H. 292.  
 Jessner. 551.  
 Joffre-Dumazedier. 710, 711, 724.  
 Joliot-Curie. 288.  
 Jorris-Meaulne. 230, 326.  
 Jouhandeau. 378, 382.  
 Juvet. 111, 158, 171, 172, 176, 245, 261, 319, 324, 465, 467, 469, 494, 504, 513, 528, 553, 554, 592.  
 Joyce. 558.  
 Julien. 304.  
 Jusseaume. 611, 630.  
 Kaëss. 679.  
 Kalfon. 273.  
 Kant. 86.  
 Kanters. 642.  
 Karsenty. 255.  
 Kellerson. 133, 148.  
 Kemp. 313, 585.  
 Kipphardt. 213, 385.  
 Kleist. 236, 259, 288, 289, 300, 350, 454, 459.  
 Koestler. 162, 503, 541, 542.  
 Kosma. 254.  
 Labiche. 151, 154, 288, 451, 453.  
 Laborde. 234, 274, 324, 333.  
 La Bruyère. 25, 378, 381.  
 Lacouture. 698.  
 La Fontaine. 378, 380, 381, 527.  
 Lagénie. 18, 26, 126, 130, 132, 133, 135, 137, 141, 142, 156, 161, 171, 182, 211.  
 Lagrange. 234, 605, 620.  
 Lagrave H. 28, 519.  
 Lagrenée. 168.  
 Lajarrige. 128, 133, 134, 141.  
 Lamirand. 126, 127, 130.  
 Lamousse. 303, 307.  
 Landowski. 141.  
 Lang. 242, 687, 737, 739.  
 Langston Hugues. 100.  
 Lanson. 77, 90.  
 Lapassade. 417.  
 La Rochefoucauld. 87.  
 Larquey. 213.  
 Larue. 418, 679, 698, 699, 700.  
 Lassalle. 591, 683, 737.  
 Laurent. 26, 60, 95, 107, 112, 122, 127, 147, 148, 166, 168, 182, 225, 226, 229, 235, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 253, 255, 256, 257, 261, 280, 281, 286, 289, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 304, 370, 416, 423, 663, 667, 685, 693, 733, 737, 740.  
 Laval. 131.  
 Lavaudant. 736.  
 Lavelli. 412, 413, 415.  
 Lebel. 415, 417, 419, 420, 422.

Leccia. 74, 107, 110, 111, 112, 115, 118, 121, 122, 147, 151, 152.  
 Le Chanois. 658.  
 Leclerc. 423, 638, 642, 680, 698.  
 Le Corbusier. 254.  
 Lecouey. 213.  
 Ledoux. 134, 144, 149, 152, 153.  
 Leenhardt. 126.  
 Léger. 160, 222.  
 Leiris. 160.  
 Lekain. 586, 592.  
 Lemaître. 92.  
 Lemarchand. 255, 592.  
 Le Marquet. 325, 605.  
 Lénine. 314, 317, 344, 707.  
 Le Poulain. 326.  
 Le Roy G. 254, 255, 273, 591.  
 Leroy R. 389.  
 Lesage. 524.  
 Lessing. 351.  
 Lesur. 126.  
 Le Titien. 92.  
 Leuvrais. 230, 255, 385, 588.  
 Ligen P.Y. 397.  
 Lope de Rueda. 195, 509.  
 Lope de Vega. 122, 147, 151, 202, 217, 459, 574, 599, 634, 649.  
 Lorca. 228, 507, 508, 514.  
 Loyer. 309.  
 Luckas. 463, 656.  
 Lugné Poe. 159, 494, 565.  
 Macé. 733.  
 Machiavel. 77, 434, 495.  
 Madral. 17.  
 Magnat. 261.  
 Maïakovski. 99.  
 Malina J. 415.  
 Mallarmé. 18, 731.  
 Malraux. 25, 81, 82, 96, 117, 172, 199, 218, 242, 254, 280, 346, 349, 353, 370, 372, 377, 383, 384, 388, 390, 397, 408, 455, 657, 663, 685, 721, 722, 726, 733, 739.  
 Manessier. 128, 134, 149, 152, 326.  
 Marais. 114, 129, 146, 266.  
 Marcabru. 316, 506, 593, 641.  
 Marceau. 263.  
 Marcel G. 176.  
 Maréchal. 509.  
 Marie. 291, 296, 301, 303, 304, 321.  
 Marielle. 437.  
 Marion. 131.  
 Marionnet. 260, 277.  
 Marivaux. 138, 210, 212, 335, 454, 478, 487, 505, 518, 519, 602, 606, 615, 715.  
 Marlowe. 507.  
 Martin H. 309.  
 Martin J. 164, 347.  
 Martinoty. 409.  
 Marx. 97, 98.  
 Matisse. 612.  
 Maulnier. 164, 176, 230, 254, 288, 292, 593.  
 Mauriac. 25, 117, 176, 292, 299, 465.  
 Mayer D. 387.  
 Mazo. 279.  
 Mélinand. 255.  
 Mendès-France. 308.  
 Mérimée. 137, 138, 525.  
 Mesguisch. 736.  
 Meyerhold. 551, 554, 555, 633, 658.  
 Meyran. 273.  
 Michelet. 72.  
 Mignon. 696.  
 Milhaud. 254.  
 Miller. 221.  
 Minazzoli. 262, 264, 317, 438, 577, 580, 582, 638.  
 Mirbeau. 522.  
 Mitterand F. 387, 388, 739.  
 Mnouchkine. 412, 734, 737.  
 Molière. 25, 53, 91, 129, 151, 191, 230, 275, 282, 338, 356, 382, 462, 475, 477, 478, 480, 493, 500, 504, 505, 509, 520, 523, 526, 527, 535, 539, 540, 567, 586, 607, 649, 663, 715.  
 Mollien. 216, 262, 289, 334, 339, 342, 347, 358, 364, 438, 471, 497, 498, 502, 524, 567, 580, 582, 686.  
 Mondor. 226.  
 Monfort. 227, 230, 327, 438, 592.  
 Monnier. 230, 526.  
 Monselet. 196.  
 Montaigne. 22, 25, 56, 74, 76, 77, 85, 86, 87, 101, 342, 378, 381, 382, 430, 435, 735.  
 Montero. 228, 230, 315.  
 Montesquieu. 46, 709.  
 Montherlant. 117, 173, 176, 230, 453, 465, 520.  
 Montluc. 46.  
 Moreau J. 213, 230, 255, 262, 326, 327, 328, 577.  
 Moreau P. 30.  
 Morin. 711, 735.  
 Morvan-Lebesque. 296, 305, 312, 323, 324.  
 Moulinot. 213, 255, 273, 464, 498, 580.  
 Mounet-Sully. 584, 585, 594.  
 Mounier. 126.  
 Mozart. 80, 254, 392, 394, 401, 713.  
 Munch. 141.  
 Musset. 19, 52, 151, 154, 470, 475, 505, 520, 655, 704.  
 Négroni. 143, 161, 164, 176, 255, 262, 326, 347, 387, 438, 498, 507, 575, 580, 606, 663, 668, 737.  
 Nerval. 197, 230.  
 Neveux. 294.  
 Nietzsche. 91, 455.  
 Nimier. 266, 295.  
 Nodier. 46.  
 Noël B. 230, 255.

Nogarède. 230.  
 Noiret. 237, 263, 340, 356, 431, 437, 440, 502, 581, 582, 588, 589, 686.  
 Nordey. 740.  
 Obaldia. 347, 525.  
 Obey. 129.  
 O'Casey. 476, 536.  
 Odets. 452.  
 Olivier L. 269.  
 Ollivier A. 126.  
 Ollivier L. 162.  
 O'Neill. 452.  
 Oppenheimer. 213, 385.  
 Pagnol. 60, 257, 482.  
 Parinaud. 266, 321, 337, 366.  
 Parodi. 301.  
 Pascal. 76, 85, 91, 350, 463, 590.  
 Paturel. 440, 566, 569, 580, 581.  
 Paul-Boncour. 353.  
 Paulhan. 169, 170, 182, 503, 664.  
 Pavis. 30, 631, 633, 635.  
 Paxton. 127, 131, 309.  
 Pellegrin R. 164.  
 Pellorson. 132.  
 Périer. 262, 328, 471.  
 Perrault. 378.  
 Pétain. 130.  
 Petit R. 360.  
 Petitot. 128, 138.  
 Philipe A. 730.  
 Philipe. 165, 171, 174, 176, 183, 194, 213, 230, 231, 239, 245, 255, 260, 262, 263, 267, 268, 270, 281, 288, 290, 291, 297, 299, 300, 321, 322, 327, 328, 336, 338, 339, 353, 354, 355, 356, 357, 367, 369, 370, 430, 439, 464, 470, 476, 497, 498, 565, 579, 580, 581, 584, 590, 591, 592, 593, 601, 613, 619, 664, 686, 695.  
 Philippe R. 235.  
 Picard. 513.  
 Picasso. 222, 326, 413, 612.  
 Pichette. 176, 297, 356, 460, 476, 481, 497.  
 Piccoli. 502.  
 Piéplu. 386.  
 Piétri. 134.  
 Pignon. 128, 134, 170, 233, 239, 326, 609, 611, 612, 613, 614, 664.  
 Pillaudin. 525.  
 Pillement. 507.  
 Pinay. 216, 288, 295, 304.  
 Pinet A. 55, 62, 67.  
 Pinet J. 55, 62, 67.  
 Pinget. 164.  
 Pirandello. 163, 171, 255, 436, 454, 485, 494, 509, 530, 543, 575, 607.  
 Piscator. 213, 385, 551, 650, 657, 658.  
 Pitoëff. 158, 494, 509, 525, 555, 556.  
 Pixérécourt. 531.  
 Planchon. 316, 356, 411, 412, 413, 416, 417, 519, 681, 682, 689, 734, 736, 738, 740.  
 Planson. 233, 260, 319, 320, 327.  
 Plassard. 295, 296.  
 Platon. 25, 75, 87, 455.  
 Plaute. 199, 217.  
 Poirot-Delpech. 369, 421, 642.  
 Polac. 295, 298, 304.  
 Pomeau. 30.  
 Pompidou. 225, 739.  
 Pons. 223, 224, 225, 235, 280, 284, 698.  
 Porto-Riche. 350.  
 Pottecher. 649, 656, 666.  
 Poulaille. 99.  
 Prassinis. 228, 233, 239, 261, 392, 611, 612, 614, 620.  
 Prévert. 658.  
 Prévost E. 232.  
 Printemps Y. 213.  
 Proust. 56, 558.  
 Puaux P. 23, 232, 233, 234, 239, 281, 282, 283, 284, 285, 333, 359, 386, 411, 415, 417, 428, 433, 437.  
 Pucheu. 131.  
 Puget. 176.  
 Py. 693.  
 Queneau. 470, 525.  
 Quentin. 487, 488.  
 Rabelais. 25, 65.  
 Racine, 25, 53, 89, 91, 163, 191, 456, 461, 462, 463, 471, 475, 579, 591, 606, 649, 695.  
 Ralite. 288, 408, 711, 725.  
 Raison. 290, 303, 305, 397, 408.  
 Ramuz. 481.  
 Ranson. 263.  
 Reggiani. 129, 164, 262.  
 Régis. 95.  
 Regnard. 196.  
 Reinhardt. 549, 578.  
 Rémy. 263, 364, 370, 386.  
 Renard. 196, 382, 584.  
 Renaud-Marie. 161.  
 Renoir P. 134, 144, 145, 262.  
 Rétoré. 734.  
 Retz. 73, 77, 87, 207.  
 Reybaz. 360, 481.  
 Rieutor. 273, 274.  
 Rigaudias. 84, 95.  
 Rimbaud. 53.  
 Riquier. 339, 364, 439.  
 Robespierre. 310, 455, 533.  
 Robinson. 110, 146, 200, 262.  
 Roblès. 176, 255.  
 Rocard. 711.  
 Roger-Ferdinand. 294, 295, 451.  
 Rollan. 230.  
 Rolland. 80, 506, 650, 655, 656, 657, 663.



Romains. 117.  
 Ronsard. 73, 378, 379, 380.  
 Rostand. 453, 461.  
 Rotrou. 196.  
 Rouché. 612.  
 Rouleau. 122, 134, 171, 233, 254.  
 Rousseau. 77, 78, 79, 655.  
 Roussillon. 504.  
 Roussin. 176, 304, 305, 464.  
 Roussou M. 308.  
 Rouvet. 23, 24, 27, 194, 224, 233, 234, 239, 250, 255, 257, 258, 259, 260, 262, 269, 271, 272, 274, 276, 277, 278, 285, 297, 301, 302, 303, 307, 308, 317, 320, 322, 323, 324, 325, 328, 337, 344, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 366, 367, 432, 433, 509, 680, 686, 698.  
 Roy C. 21, 27, 126.  
 Rutebeuf. 73.  
 Sabatier. 230.  
 Saint-Augustin. 463.  
 Sainte Beuve. 79.  
 Saint-Exupéry. 379.  
 Saint-John Perse. 377, 378, 379, 382.  
 Saint-Just. 310, 455, 533.  
 Saint-Simon. 87, 217, 378, 380, 381, 427, 435, 572.  
 Salacrou. 164, 176, 294, 464.  
 Salazar. 418.  
 Salomon. 537.  
 Salou. 140, 202.  
 Samazeuilh. 233.  
 Santelli C. 218, 383.  
 Saquet. 229, 232.  
 Sarcey. 349.  
 Sardou. 295, 629.  
 Sarrazac. 558.  
 Sarrazin. 263.  
 Sartre. 21, 28, 160, 171, 173, 176, 181, 247, 255, 261, 268, 317, 318, 353, 422, 466, 467, 468, 470, 471, 476, 477, 478, 482, 484, 485, 496, 505, 507, 513, 517, 667.  
 Savary. 736.  
 Saveron. 229, 233, 234, 239, 248, 254, 261, 272, 274, 325, 339, 357, 437, 601, 607, 614, 615, 616, 617, 618, 620, 731.  
 Savoir. 171.  
 Schaeffer. 125, 126, 127, 129, 131, 133.  
 Schenkel. 108.  
 Scherchen. 392.  
 Schérer. 274, 384.  
 Schiller. 479, 505, 650, 664.  
 Schlessler. 322, 340.  
 Schlumberger. 159, 160.  
 Schonberg. 401.  
 Schumann M. 288, 301.  
 Scribe. 451.  
 Serreau G. 266, 314.  
 Serreau J.M. 128, 250, 266, 273, 314, 316, 667.  
 Sermaize. 169.  
 Sève M. 103.  
 Shakespeare. 25, 53, 87, 88, 92, 93, 163, 207, 236, 238, 282, 300, 345, 392, 451, 454, 459, 462, 463, 475, 476, 477, 479, 480, 483, 487, 489, 505, 508, 520, 521, 530, 531, 534, 579, 585, 593, 600, 641, 648, 663, 664, 683, 695, 714, 737.  
 Simon. 202, 369, 417, 669.  
 Singer. 128, 611.  
 Sjoestedt-Jonval. 207.  
 Sobel. 315, 736.  
 Socrate. 53, 455.  
 Sokoloff. 110, 111, 113, 115.  
 Sonrel. 246.  
 Sophocle. 75, 89, 170, 202, 204, 205, 334, 401, 459, 478, 482, 488, 493, 528, 537, 663, 738.  
 Sorano. 213, 244, 255, 258, 263, 322, 327, 338, 353, 357, 454, 471, 498, 502, 580.  
 Spira. 230, 233, 259, 268, 327, 384, 577.  
 Staline. 383, 672.  
 Stanislavski. 88, 111, 153, 525, 554, 609, 627.  
 Steiger. 347.  
 Steinbeck. 452.  
 Stendhal. 56, 67, 80, 87, 189, 192.  
 Strehler. 254, 316, 360, 391, 411, 421, 471, 472, 478, 497, 505, 681, 683.  
 Strindberg. 159, 166, 228, 238, 469, 494, 505, 514, 516, 534.  
 Supervielle. 170, 176, 226, 230, 378, 379, 525, 697.  
 Suren-Tupin. 603.  
 Sylvia. 321, 327, 328.  
 Synge. 151, 154.  
 Tacite. 75.  
 Taine. 72.  
 Taïroff. 551, 555.  
 Talma. 163, 586.  
 Tchaïkovsky. 80.  
 Tchekhov A. 461, 485, 494, 525, 609.  
 Tchekhov M. 551.  
 Temkine. 680.  
 Téphany. 23, 96, 175, 417.  
 Thamin. 412.  
 Thorez. 287, 304.  
 Tirso de Molina. 539.  
 Topart. 334, 347, 580.  
 Touchard. 254, 263.  
 Trautmann. 737.  
 Trintignant. 273, 274.  
 Trostsky. 98, 117, 383, 385.  
 Unamuno. 103, 457.  
 Vailland. 255.  
 Vakhtangov. 551.  
 Valde. 113, 128, 134, 135, 140, 141, 142, 143, 158, 212, 273.  
 Valéry. 21, 25, 29, 41, 42, 56, 82, 117, 140, 378, 591.  
 Valogne. 175, 176, 662.

Valle-Inclan. 507, 523.  
 Vanderic. 136.  
 Varda. 166, 182, 232, 371, 516, 697.  
 Varte. 164, 439, 575, 580, 619.  
 Vauthier. 356, 461, 464, 481, 495, 497.  
 Veinstein. 549, 551, 627.  
 Verdi. 391, 392, 394, 608.  
 Verlaine. 53, 113, 378, 380, 381, 382.  
 Verley. 274, 439.  
 Verny F. 383.  
 Vian. 347.  
 Vilar-Schlegel A. 44, 46, 47, 48, 60, 96, 99, 107,  
 115, 117, 121, 144, 154, 155, 156, 160, 167, 182,  
 212, 218, 232, 261, 329, 367, 370, 385, 407, 408,  
 422, 430, 435, 436, 438, 580.  
 Vilar D. 261, 273, 377, 385, 386, 390, 391, 408,  
 423, 564, 566, 569.  
 Vilar E. 45, 46, 47, 101.  
 Vildrac. 632.  
 Vinaver. 488.  
 Vinci. 92.  
 Visconti. 345.  
 Vitez. 407, 640, 732, 734, 737.  
 Vitold. 230.  
 Vitrac. 114.  
 Voisin. 167, 312, 316.  
 Voltaire. 74, 77, 78, 79, 378, 382, 519, 709.  
 Wagner. 631.  
 Weideli. 385.  
 Weine. 61.  
 Williams. 221, 452.  
 Wilson. 213, 239, 263, 273, 323, 336, 339, 340,  
 343, 347, 356, 364, 369, 373, 410, 415, 488, 498,  
 571, 619, 642, 687, 722.  
 Wolker. 99, 100, 378.  
 Wronecki. 149, 433.  
 Yendt. 413.  
 Zervos C.etY. 222, 223.  
 Zévaco. 52.  
 Zimmer. 471  
 Zola. 20, 140, 295, 350, 351, 379, 629, 630, 656.

## **Table des matières**



<b><i>Sommaire</i></b> .....	<b>753</b>
<b><i>ANNEXES</i></b> .....	<b>755</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>757</b>
<b>Première partie</b> .....	<b>761</b>
Chapitre 1 .....	761
Chapitre 2 .....	767
Chapitre 3 .....	777
Chapitre 4 .....	785
Chapitre 5 .....	819
Chapitre 6 .....	829
Chapitre 7 .....	871
Chapitre 8 .....	885
<b>Deuxième partie</b> .....	<b>902</b>
Répertoire .....	902
Réalisation .....	907
<b>Troisième partie</b> .....	<b>932</b>
Public .....	932
<b><i>Chronologie des spectacles présentés par Jean Vilar</i></b> .....	<b>939</b>
Tableau chronologique .....	941
Tableau des reprises .....	969
Tableau du nombre de représentations .....	970
Spectacles invités – mise en scène lyriques .....	975
<b><i>Bibliographie</i></b> .....	<b>977</b>
Textes de Jean Vilar .....	978
Documents consultés .....	990
Entretiens conduits – Crédits photographiques .....	997
Filmographies de Jean Vilar .....	999
<b><i>Index des noms cités</i></b> .....	<b>1001</b>

